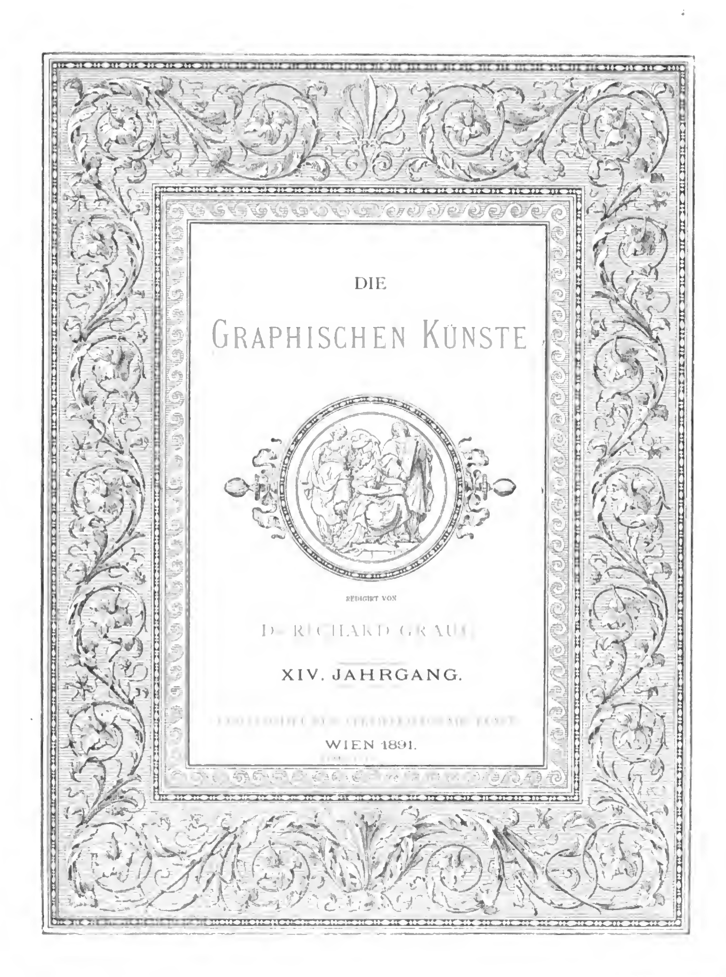
image
not
available


Dei
Sub Numine
Viget



DIE

GRAPHISCHEN KÜNSTE

REDIGIRT VON

DR RICHARD GRAUL

XIV. JAHRGANG.

WIEN 1891.

AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

INHALT DES VIERZEHNTEN BANDES.

TEXT:

Widmung an seine k. und k. Hoheit den durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Carl Ludwig als Protector der Gesellschaft

Aufsätze:

Besprechungen:

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:

ABBILDUNGEN IM TEXT:

Berichtigung. In der Notiz über Konopa's Bild »Unvergefslich« (S. 50) ift berichtigend zu bemerken, dafs Konopa diefes Gemälde 1889 unter Leitung feines Lehrers Profeffor Trenkwald malte und dafür den akademifchen Schulpreis erhielt.





Ihrem hohen Protector, Seiner kaiserlichen Hoheit dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog

CARL LUDWIG,

bringt die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst

beim Beginne dieses neuen Jahrganges, des vierzehnten seit dem Bestehen der „Graphischen Künste", ihre ehrerbietige und tiefgefühlte Huldigung dar.

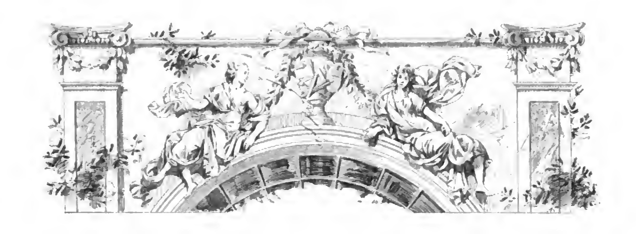
Die Gründung und Entwickelung des Organs der Gesellschaft fällt zusammen mit der hoch gehenden Bewegung, welche durch eine Reihe von glänzenden photomechanischen Erfindungen auch die edlen vervielfältigenden Künste, deren Wohl uns am Herzen liegt, der früher nie geahnten Macht der Industrie zu unterwerfen droht. Unaufhaltsam ist der Fortschritt der Technik! Mannigfach und segensreich ihr Wirken als Hilfsorgan der vervielfältigenden Kunst! Unwillkürlich aber schaaren sich in solchen Zeitläuften stets auch die erhaltenden Kräfte zusammen, um das Bestehende zu schützen und der Ausartung des Neuen Einhalt zu thun. Die Gründer und Förderer unserer Gesellschaft stellen einen solchen Verein der Besten dar, welche zur Wahrung altheiligen Kunstvermögens berufen sind. Obwohl sich gewiss Keiner von uns der Thatsache verschliesst, dass mit dem Wandel in den Kunstanschauungen der Zeiten auch die Aufgaben der einzelnen Künste sich ändern, und obwohl es daher unvermeidlich ist, dass von den vervielfältigenden Künsten bald die eine, bald die andere in den Vordergrund tritt, je nachdem das künstlerische Ideal mehr dem plastischen oder mehr dem malerischen Stile sich zuneigt: so muss doch für die Gesammtheit der von uns in Obhut genommenen Bestrebungen die Pflege echter und wahrer Kunst das stets unverrückbare Ziel bleiben.

In der Person Seiner kaiserlichen Hoheit des Herrn Erzherzogs Carl Ludwig trat jetzt eines der Mitglieder des österreichischen Herrscherhauses an unsere Spitze. Er folgte damit dem erhabenen Vorbilde Maximilians I., welcher in der Pflege und Förderung der vervielfältigenden Kunst eine ernste Aufgabe seines Herrscherberufes fand und in den zu seinem Ruhme geschaffenen Holzschnittwerken Dürer's, Burgkmair's, Schäuffelein's und ihrer Genossen die unübertroffenen Prachtleistungen der alten deutschen Xylographie uns hinterlassen hat. Allen Mitgliedern der Gesellschaft, den für sie schaffenden Künstlern wie den geistigen Förderern und hilfreichen Freunden unserer Bemühungen, möge dieses leuchtende Beispiel zur Nacheiferung dienen! Jedem von uns möge es ein Sporn sein, dem hohen Protector zu erweisen, dass auch in unseren Tagen trotz der Ungunst der Zeiten Volk und Fürst, Künstler und Freunde des Schönen einmüthig zusammenstehen, wenn es die Bewahrung und Mehrung unserer geistigen Güter gilt!

In diesem Sinne begrüßen wir am Anfang eines neuen Arbeitsabschnittes den kunstsinnigen Beschützer unserer Bestrebungen mit ehrerbietigem Dank und geben der frohen Hoffnung Ausdruck, dass die Aera in dem Entwicklungsleben der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, welche den Namen unseres hohen Protectors zu führen berufen ist, in allen ihren weitausgreifenden Unternehmungen und Aufgaben sich zu einer Epoche fruchtbaren und stetigen Gedeihens gestalten werde!







REMBRANDT VAN RYN

UND SEINE SCHULE

IN DER LIECHTENSTEIN-GALERIE IN WIEN.

Der kunftfinnige Gründer der Galerie Liechtenftein, Fürft Jofeph Wenzel Liechtenftein, dem die Gemälde eines Rubens und van Dyck als grofsartige Decorationen feines weiträumigen Palaftes am Alfergrund befonders willkommen fein mufsten, hatte auch für die Kleinmeifter der holländifchen und vlämifchen Schule immer ein offenes Auge und warmen Sinn: die zahlreichen, nach Hunderten zählenden Gemälde der holländifchen Schule wurden zum grofsen Theil fchon durch Fürft Jofeph Wenzel angekauft; freilich vorwiegend wieder gröfsere decorative Bilder, namentlich Stillleben und Thierbilder. Auch Rembrandt van Ryn war in der Galerie mit einer fehr beträchtlichen Zahl von Bildern vertreten; wenigftens nach der Angabe des Katalogs von Fanti, welcher nicht weniger als zwölf Gemälde unter Rembrandt's Namen aufführt. Was ift aus allen diefen Bildern geworden? Vergeblich wird man in den Räumen der Galerie nach jenen von Fanti befchriebenen Werken Rembrandt's fich umfehen; mit Ausnahme der beiden Selbftporträts, des früheren Bildes vom Jahre 1635, das unter Nr. 504 des Katalogs als »Ritratto di uomo con pennacchio sul capo 2, 11 : 2,3½« befchrieben ift, und des (zweifelhaften) Bildniffes in vorgefchrittenem Alter (Nr. 502), vermag ich felbft unter den Gemälden von Schülern und Nachahmern Rembrandt's kein anderes der von Fanti aufgezählten Gemälde zu identificiren. Leider fehlt in jenem Kataloge jede nähere Befchreibung; nur die Angabe der Mafse gibt neben der des Motivs einen gewiffen Anhalt für die Feftftellung derfelben. Soweit uns aber darin ein Fingerzeig gegeben ift, haben wir allen Grund, den Beftimmungen des Katalogs

gegenüber, ſoweit ſie Rembrandt angehen, ſehr ſkeptiſch zu ſein; Genrebilder, wie das unter Nr. 234 beſchriebene Gemälde, »Glasgemälde« und kleine Rundbilder, deren ſich drei aufgezählt finden, möchten unter Rembrandt's echten Werken überhaupt nicht nachweisbar ſein.[1]

Wie dem auch ſei, in den Siebziger-Jahren unſeres Jahrhunderts beſaſs die Liechtenſtein-Galerie nur Ein Gemälde von Rembrandt, welches über jeden Zweifel erhaben war: das groſse Selbſtbildniſs aus dem Jahre 1635; heute beſitzt die Sammlung, durch die neueren Erwerbungen des regierenden Fürſten Johann, vier echte und ſchöne Werke des Meiſters, ſämmtlich Bildniſſe und ſämmtlich der früheren Zeit des Künſtlers angehörend. Von beſonderem Intereſſe ſind dieſe Bildniſſe dadurch, daſs eines derſelben den Maler ſelbſt zeigt und die übrigen Dargeſtellten alle zu Rembrandt perſönlich in näherer Beziehung ſtanden.

Bei einem Künſtler von ſolch' ausgeſprochener Subjectivität und Innerlichkeit wie Rembrandt werden wir von vornherein annehmen können, daſs uns in ſeinen Werken ſeine Empfindungen, ſeine Beziehungen und Erlebniſſe niedergelegt ſind, daſs ſeine Gemälde und Radirungen ein Spiegelbild ſeines Lebens ſind. In der That hat man dies gerade für Rembrandt von jeher angenommen. Den Beweis dafür geben, von ſeinen Selbſtporträts abgeſehen, die Benennungen zahlreicher gemalter und radirter Bildniſſe Rembrandt's, als Bildniſſe von »Rembrandt's Mutter«, vom »Vater des Künſtlers«, von »Rembrandt's Frau«, »Rembrandt's Schweſter«, »Rembrandt's Amme«, »Rembrandt's Köchin«, »Rembrandt's Koch«, »Rembrandt's Vergolder« u. ſ. f. Zum Theil haben ſich dieſe Benennungen traditionell ſeit der Zeit des Künſtlers fortgepflanzt; die Mehrzahl derſelben ſind mehr oder weniger willkürliche Bezeichnungen, welche aus jener Gewohnheit, in den Modellen Rembrandt's Angehörige und Freunde des Künſtlers zu vermuthen, entſtanden ſind. Die neuere Kritik hat die Irrthümlichkeit der meiſten dieſer Benennungen unſchwer und überzeugend nachweiſen können; andererſeits haben aber gerade die neueſten Forſchungen in den holländiſchen Archiven durch das Licht, welches ſie mehr und mehr über die Lebensgeſchichte des groſsen Meiſters verbreiten, auſser allen Zweifel geſetzt, daſs der Grundgedanke, aus welchem jene Benennungen zahlreicher Bildniſſe von Rembrandt's Hand hervorgegangen ſind, in der That ein richtiger iſt. In einer groſsen Zahl von Bildniſſen Rembrandt's, ja in der Mehrzahl derſelben, wenn wir ſeine Selbſtbildniſſe mitrechnen, haben wir Perſönlichkeiten zu erkennen, welche ihm als Verwandte, als Freunde oder Bekannte zu der einen oder anderen Zeit ſeines Lebens nahe traten. Dies gilt ebenſoſehr von den gemalten wie von den radirten Bildniſſen. Wie letztere faſt ausnahmlos nicht auf Beſtellung, ſondern aus Freundſchaft und Intereſſe des Künſtlers an den Dargeſtellten entſtanden ſind, ſo hat Rembrandt auch zahlreiche und umfangreiche Bildniſſe, die heute mit Zehn- und Hunderttauſenden bezahlt werden, nur aus dem Bedürfniſs gemalt, das Bild, welches ſeinem Innern von jeder ihm nahetretenden Perſönlichkeit ſich bildete, zur künſtleriſchen Form reifen zu laſſen. Dieſem künſtleriſchen Bedürfniſs und der kindlichen Gutherzigkeit Rembrandt's, der die vornehmen Gläubigen, welche ihn bis an ſein Lebensende bedrängten und für ſich arbeiten lieſsen, als ſeine Gönner und Wohlthäter behandelte und mit den Auctionatoren, die ſeine ganze Habe, alle ſeine Werke und Studien und ſeine herrlichen Kunſtſchätze für ein Spottgeld zur öffentlichen Verſteigerung brachten, Freundſchaft ſchloſs, verdanken wir in

[1] Die Bilder ſeien hier kurz nach dem Fanti'ſchen Katalog aufgezählt, weil ſich danach doch vielleicht das eine oder andere gelegentlich feſtſtellen läſst: Nr. 46. Uno quadro di tre mezze figure, una vecchia che sona la lira, un vecchio, che sona la Zampogna ed un Fanciullo, che batte il ferro triangolare (1 Fuſs, 8 Zoll × 2 Fuſs, 3½ Zoll). Nr. 234. Un vetro rotondo, in cui vi è dipinto un Eccehomo (0,4½). Nr. 249. Una testa d'un uomo (0,9½). Nr. 250. Una testa d'una Donna (0,9½). Nr. 252. Un ritratto d'un Giovane (0,6½ × 0,4½). Nr. 410. Quadretto rotondo, su cui è dipinto il ritratto di un uomo (0,8). Nr. 429. La Testa di Santa Maria Maddalena (1,4¾ × 1,4¼). Nr. 430. Un uomo armato di mezza figura (1,11¾ × 1,6). Nr. 431. Il Ritratto d'una Giovane con catena d'oro al collo (1,9 × 1,5½). Nr. 502. Due Ritratti di mezza figura, uno del Rembrandt e Nr. 503. L'altro d'un Vecchio (2,5 × 2½). Nr. 504. Ritratto di un uomo con pennacchio sul capo (2,11 × 2,3½).





Lysbeth Harmensdochter. Von Rembrandt. Radirung von W. Unger.

der reichen Folge von Bildniffen feiner Hand ein fo vollftändiges Abbild feiner Umgebung und feiner Beziehungen, wie wir ein folches von keinem anderen Künftler befitzen; zugleich eine Welt für fich, eine Rembrandt'fche Welt, da fie der Künftler, obgleich ein Charaktermaler wie wenige, mit jenem kindlich-naiven Sinn ausgeftattet hat, der uns fo treuherzig aus jedem feiner Bilder anfpricht.

Bereits unter den erften Werken, mit denen der junge Künftler in feiner Vaterftadt Leiden auftrat, begegnen wir den Bildniffen von Anverwandten. Seine frühefte datirte Radirung, fchon ein kleines Meifterwerk in ihrer Art, zeigt die treuherzigen Züge feiner alten Mutter; bis zu feiner Überfiedlung nach Amfterdam Anfangs des Jahres 1632 hat er eine Reihe von Radirungen und verfchiedene gröfsere und kleinere Gemälde feiner Mutter angefertigt. Unter den Greifenbildern und den radirten Studienköpfen alter Männer, die gleichzeitig entftanden, befindet fich ein befonders oft wiederkehrendes Antlitz mit kurzem ftruppigen Vollbart: es ift das Bildnifs von Rembrandt's Vater, dem Leidener Müller Harmen Gerritsz van Ryn. Den Nachweis diefer Perfönlichkeit danken wir Emile Michel,[1] der zuerft darauf aufmerkfam geworden ift, dafs Gerard Dou, feit 1628 fchon Schüler

[1] In einem Auffatz des Auguftheftes der »Gazette des Beaux-Arts«, der einen Theil einer intereffanten Studie über die Jugendentwicklung Rembrandt's bildet. Das Bild zählt übrigens in der Galerie zu Caffel herkömmlich als das Bildnifs von Rembrandt's Vater, wie das Gegenftück als die Mutter des Künftlers bezeichnet war.

des jungen Rembrandt, in ein paar kleinen Bruftbildern der Cafleler Galerie diefen Kopf als Gegenftück eines Bildniffes von Rembrandt's Mutter gemalt hat. Zu den durch Michel namhaft gemachten Bildniffen von Rembrandt's Vater im Ryksmufeum zu Amfterdam, in der Ermitage zu St. Petersburg, in den Galerien zu Innsbruck und Rotterdam (hier unter dem Namen J. van Vliet) und in der Sammlung Habich in Caffel kann ich zwei Bildniffe hinzufügen, welche in den letzten Jahren in England im Handel waren: eine lebensgrofse Halbfigur, dem Bilde des Ryksmufeums fehr verwandt und faft ebenfo auscoftümirt, befand fich in der Galerie Beresford-Hope, die 1887 verfteigert wurde; ein kleineres Bruftbild, ähnlich aufgefafst, befafs faft gleichzeitig der Kunfthändler Martin Colnaghi in London.

Mit dem Tode von Rembrandt's Vater, der am 27. April 1630 in Leiden ftarb, verfchwindet fein Bild aus den Werken des Künftlers, und bald darauf, nach der Überfiedlung des Künftlers nach Amfterdam, verliert fich auch das Bild feiner Mutter in feinen Werken, bis fie 1639, kurz vor ihrem Tode, auf einige Zeit zum Befuch des Sohnes nach Amfterdam kommt. Dem jungen Künftler war fchon von Leiden ein grofser Ruf vorausgegangen, den er bei wiederholten Befuchen und Arbeiten in Amfterdam gefeftigt hatte; in dem Kreife der angefehenen und mächtigen reformirten Geiftlichkeit der Stadt, der den jungen Maler gaftfreundlich aufnahm und aus dem ihm die erften Aufträge zu grofsen Bildniffen zu Theil wurden, begegnete er einem jungen Mädchen, deffen Züge er feit dem Jahre 1633 fo oft und fo mannigfaltig und ftets mit neuem Glücke wiedergegeben hat: die junge Waife Saskia Uylenborch aus Leeuwarden. Ihre jugendliche Frifche, ihre Treuherzigkeit, ihr lebensfroher Sinn, die uns aus allen ihren Bildniffen von Rembrandt's Hand entgegenlachen, übten auf Rembrandt felbft einen unwiderftehlichen Zauber aus: im Jahre 1633 verlobte er fich mit dem jungen Mädchen und am 22. Juni des folgenden Jahres wurde fie feine Gattin.

Kurz ehe diefe reizvolle Geftalt in den Werken Rembrandt's auftaucht, begegnet uns auffallend häufig eine andere junge Frauenfigur, die zwar keineswegs hübfch ift, aber doch durch ihre jugendliche Frifche anziehend wirkt. Da die Züge diefes jungen Mädchens denen Rembrandt's entfchieden verwandt find, und da der Künftler fie wiederholt als Gegenftück feines eigenen Bildniffes gemalt hat, fo habe ich früher die Vermuthung ausgefprochen, dafs uns hier das Bild einer Schwefter Rembrandt's erhalten fei, welche mit ihm nach Amfterdam überfiedelte, um dem noch unverheirateten Bruder den Haushalt zu führen. Der Umftand, dafs ihr Bild uns erft begegnet, nachdem Rembrandt feine Vaterftadt verlaffen hatte, und dafs es wieder verfchwindet, fobald der Künftler fich mit Saskia Uylenborch verlobt, verlieh diefer Hypothefe eine fo überzeugende Unterftützung, dafs fie anftandslos als Thatfache angenommen ift. Nach dem Alter der Dargeftellten läfst fich auch mit Sicherheit feftftellen, welche von den beiden bekannten Schweftern in diefen Bildniffen wiedergegeben ift. Dafs die Dargeftellte Machteld fei, die ältere der beiden Schweftern, die noch vor ihrem Bruder Willem geboren wurde, der neun Jahre älter war als der Maler,[1] ift ausgefchloffen; denn die Dargeftellte erfcheint im Jahre 1632 als ein Mädchen von etwa zwanzig oder einigen zwanzig Jahren. Wir haben alfo die jüngere Schwefter des Malers Lysbeth darin zu erkennen, das jüngfte Kind des alten Leidener Müllers, welches ihm feine Gattin Neeltjen, die er im Jahre 1589 geheiratet hatte, noch nach feinem Sohne Rembrandt fchenkte.

Eines diefer Porträts der Lysbeth Harmensr van Ryn ift im verfloffenen Jahre auf der Parifer Verfteigerung der Sammlung Secrétan für die Galerie Liechtenftein angekauft worden; unftreitig das anziehendfte und befte unter allen ihren Bildniffen. Die Radirung von Unger's Hand gibt eine

[1] Ich nehme dabei an, dafs Rembrandt nicht erft am 15. Juli 1607, fondern bereits an demfelben Tage des Jahres 1606 geboren wurde, wie Orlers angibt und wie durch verfchiedene neuere Urkunden fehr wahrfcheinlich gemacht ift.





BILDNIS EINER JUNGEN FRAU.



Bildnifs eines jungen Mannes von Rembrandt, 1636. Nach einer Zeichnung von R. Kandner.

treue und doch künftlerifch freie Überfetzung des Originals. Hübfch war die kleine Müllerstochter nicht. Ihre Kopfform hat das regelmäfsige Oval eines Eies, ihre Stirn ift hoch und breit, ihr Kinn fehr kräftig, während der Mund klein und etwas gekniffen, die Nafe kurz und vorn knubbelig ift, die Augen klein und ftechend find; die kraufen Haare haben eine hochblonde Farbe, der die frifche Röthe der Backen entfpricht. In dem Bildnifs verbindet fich mit dem Eindruck eines kräftigen Willens und klugen, neckifchen Sinnes, eine grofse Frifche und Zartheit der Carnation, wie fie den blonden Frauen eigenthümlich ift, und ein anziehender, freundlicher Ausdruck.

Das einfallende Licht ift in diefem Bilde, wie in faft allen Bildniffen der Lysbeth Harmensr fehr ftark, ja beinahe grell, wodurch die Schatten in mehreren diefer Gemälde auffallend dunkel erfcheinen. Rembrandt hat auch hier, wie gleichzeitig in feinen Selbftbildniffen, in erfter Linie nicht das Porträt, fondern die Löfung malerifcher Probleme im Auge gehabt, vor Allem das Helldunkel; denn diefes durfte er damals bei den in Beftellung gegebenen Bildniffen, wo vor Allem Ähnlichkeit gefordert wurde, nicht in dem Mafse anwenden, wie er es aus eigenen künftlerifchen Rückfichten gewünfcht hätte. Da erholte er fich denn von der beftellten Arbeit an folchen Studien nach den

Köpfen feiner Verwandten und Freunde oder nach feinem eigenen Spiegelbild, bei denen er nur fich und feine künftlerifchen Empfindungen zu Rathe zu nehmen brauchte.

Die übrigen Bildniffe von Rembrandt's Schwefter befinden fich im Befitze von Lord Leconfield in Petworth (hier als Gegenftück von Rembrandt's Selbftbildnifs), in der Galerie der Brera zu Mailand, in der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond, im Befitz von Mr. Haro zu Paris — fämmtlich aus dem Jahre 1632; fodann, undatirt, im Befitz von Madame de Caffin in Paris aus der erften Verfteigerung Demidoff erworben. Mit der Jahreszahl 1633 war ein Bildnifs bezeichnet, das 1868 mit der Galerie Roche und 1878 in der Sammlung Max Kann zu Paris verfteigert wurde und fich jetzt im Befitz von Baron Hirfch zu Paris befindet; auch diefes Gemälde bildete urfprünglich das Gegenftück eines Selbftporträts des Künftlers, das fchon in einer früheren Verfteigerung davon getrennt wurde. Alle diefe Bildniffe find unter fich aufserordentlich verwandt; fchon in der äufseren Form, indem fie alle oval find und das Bruftbild des jungen Mädchens ohne Hände zeigen. Der Kopf ift entweder ganz von vorn, oder, in der Regel, etwas verkürzt gegeben; nur einmal, in dem Bilde bei Mr. Haro, hat der Künftler feine Schwefter ganz im Profil genommen. Die Tracht ift regelmäfsig ein dunkelvioletter oder ein fchwarzer Mantel, welcher mit einer barocken Goldborde und farbigen Steinen befetzt ift und der das Kleid faft ganz verdeckt; ein paar Perlen in den Ohren, eine Kette über der Bruft oder eine kleine Perlenkette am Halfe bilden den Schmuck des jungen Mädchens.

Ein abweichendes gröfseres Bildnifs, welches man gewöhnlich als das Porträt der Saskia bezeichnet, möchte ich nach dem Vergleich mit den genannten Bildniffen, namentlich mit dem Profilporträt bei Mr. Haro, gleichfalls für ein Bildnifs der Lysbeth Harmensr halten: das Profilporträt in der Galerie zu Stockholm, in welchem das junge Mädchen, bei faft gleicher, befonders reicher Tracht, in halber Figur genommen ift und in der mit dem Handfchuh bekleideten Rechten den gefchloffenen Fächer hält. Aus diefem vom Jahre 1632 datirten Bildniffe den Schlufs zu ziehen, dafs Rembrandt feine fpätere Gattin fchon damals gekannt habe, fcheint mir jedesfalls voreilig, da Züge wie Tracht vielmehr zur Lysbeth als zur Saskia paffen. Auch darf man nicht vergeffen bei allen diefen Jugendporträts Rembrandt's, die ihn felbft oder Angehörige darftellen, dafs dem Künftler Porträtähnlichkeit neben feinen malerifchen Problemen erft in zweiter Linie ftand. In treuer und naiver Wiedergabe der Perfönlichkeit fteht Rembrandt in diefer Zeit manchen feiner Zeitgenoffen noch entfchieden nach, und die Bildniffe von Malern, wie Elias und Th. de Keyfer haben in Amfterdam nach diefer Richtung einen ftarken und vortheilhaften Eindruck auf den jungen Künftler ausgeübt.

Dafs Rembrandt die Figur feiner Schwefter gelegentlich auch als Studie für feine hiftorifchen Bilder verwendet habe, können wir nach feiner fubjectiven Art von vornherein annehmen. In der That zeigen die jugendlichen Frauengeftalten in feinen Bildern um das Jahr 1632 in der Regel die Züge der Lysbeth, deren Tracht in ihren Bildniffen hier gleichfalls, wenn auch phantaftifcher aufgeputzt, wiederkehrt: fo in der fogenannten »Judith« der Berliner Galerie, in der grofsen »Judenbraut« vom Jahre 1632, welche vor Kurzem in England aufgetaucht ift (jetzt im Befitze von Sir Charles Robinfon in London), und in den Frauenköpfen auf dem »Raub der Proferpina« in der Berliner Galerie. Auch fpäter noch, als Saskia dem Künftler fchon Modell und Ideal feiner jugendlichen biblifchen Frauengeftalten war, haben doch jene Studien nach feiner Schwefter noch auf die Bildung feiner Frauenköpfe eingewirkt. Beifpiele dafür bieten Gemälde wie die »Judenbraut« der Ermitage und die fogenannte »Cleopatra« in der Galerie zu Madrid, beide aus dem Jahre 1634. Ja, felbft in den früheren Bildniffen der Saskia verrathen gelegentlich einzelne Züge und Formen die Angewöhnung von den Studienköpfen feiner Schwefter, die unwillkürlich die Wiedergabe der vollen Individualität feines Modelles verhinderten.





Selbstbildnifs von Rembrandt, 1635. Radirung von William Unger

Seit feiner Verlobung mit Saskia fpielt diefe etwa ein Jahrzehnt lang, bis einige Zeit nach ihrem Tode, die Hauptrolle in den Gemälden des Meifters; wir würden uns, vom Künftler felbft abgefehen, vergeblich nach einer anderen Figur umfehen, die neben ihr häufiger in feinen Gemälden diefer Zeit vorkäme. Freilich hat Rembrandt defshalb nicht aufgehört, gute Freunde oder Verwandte zu malen; aber diefe erfcheinen jetzt nicht mehr als phantaftifch ausgeputzte Studienköpfe, fondern als einfache Bildniffe. Von den Perfonen, die zu Rembrandt kamen, um ihm für ihr Porträt zu fitzen, können wir fie jetzt nur noch durch einige malerifche Zufätze zu der Tracht aus Rembrandt's eigener Garderobe unterfcheiden, wie er fie für die Bildniffe feiner Gattin und für feine Selbftporträts wählt. Wer die Dargeftellten find, dies zu beftimmen fehlt uns leider bei faft allen diefen Bildniffen der Schlüffel. Meift find es jüngere Ehepaare, die wir — durch die Gleichheit der Tracht und die gleiche malerifche Auffaffung — auf dem erften Blick verfucht find für Rembrandt felbft und feine Gattin zu nehmen. Das kleine Barret und ein bequemer Malerrock bei den meiften Männern fcheinen darauf hinzudeuten, dafs wir darin in der Regel Maler mit ihren Frauen aus Rembrandt's Kreife vor uns haben. Wenn wir durch die fortfchreitende Forfchung in den Urkunden der holländifchen

Archive, namentlich in den Nachlafsinventaren, erst mehr und sichereren Anhalt für die Bestimmung der Persönlichkeiten haben werden, dann werden sich in solchen Gemälden Porträts von Rembrandt's Schwager, dem Maler Wynbrandt van Geest, der die ältere Schwester der Saskia zur Frau hatte, von seinem Schüler Govert Flinck und dessen Frau, von dem reichen Sammler und Marinemaler Jan van Cappelle u. a. m. herausstellen, wie wir aus späterer Zeit schon die Bildnisse von N. Berchem und seiner Frau und Jan Asselyn nachweisen können.

Zu solchen Porträts eines dem Künstler nahestehenden Ehepaares gehören auch die Brustbilder eines jungen Mannes und seiner Gemalin, welche für die fürstliche Galerie vor etwa zehn Jahren von der Marchesa Incontri in Florenz erworben wurden, die sie durch Erbschaft aus der ihrem Haupttheile nach 1869 in Paris versteigerten Sammlung Kuscheleff Besborodko erhalten hatte. Die Bilder sind Gegenstücke und tragen die Jahreszahl 1636. Der Mann, von regelmäfsig schönen Formen und dichtem, beinahe schwarzem Haar, scheint dreifsig Jahre kaum überschritten zu haben; über einem hellen, grünlich blauen Mantel liegt ein kleiner eiserner Halskragen, der am Halse ein reich gefälteltes seidenes Hemd offen läfst; Hemd und Halskragen sind ein paar Stücke aus Rembrandt's Malertoilette, mit denen er sich selbst auf seinen Bildnissen dieser Zeit gern ausstaffirt. Die Gattin mag etwa fünf Jahre jünger sein; sie ist keine eigentliche Schönheit, aber in dem jugendlichen Feuer ihrer Augen, der schönen Fülle ihrer Formen, die ein kleiner Ausschnitt des hellbraunen Kleides ahnen läfst, mit dem kurzen kastanienbraunen Haare, und dem kecken und doch nicht herausfordernden Zug um den vollen Mund mufs diese junge Gestalt eine ganz eigenartige Anziehung ausgeübt haben, die der Künstler durch Anordnung, Auffassung und malerische Behandlung zu voller Geltung gebracht hat. Um die helle, leuchtende Carnation in ihrer ganzen Frische zu geben, hat der Künstler auf ein stärkeres Helldunkel verzichtet und das volle Tageslicht über die Figur ausgegossen, die mit fettem Pinsel wie in Farbe modellirt ist. Der Kopf des Mannes, welcher stärkere Gegensätze in Licht und Schatten zeigt, ist viel sorgfältiger behandelt und wirkt neben dem herrlichen Frauenbild etwas nüchtern. Aber beiden Bildern sieht man es an, dafs der Künstler hier Freunde vor sich hatte, die er mit Aufbietung aller seiner Kräfte wiederzugeben bemüht war.

Besitzen wir von keinem Künstler so viel Bildnisse seiner Angehörigen und Freunde, so hat uns auch keiner annähernd so viel Selbstbildnisse hinterlassen wie gerade Rembrandt. Gewifs war nicht Eitelkeit der Grund dafür; Rembrandt hat das Bewufstsein von dem Werthe seiner Kunst zwar gehabt und auch den vollen Glauben an sein Talent, aber thörichte Eitelkeit lag dem ganz in sich gekehrten, nur für seine Kunst lebenden Manne wahrlich ferne; das beweist schon die Auffassung der meisten dieser Gemälde und Radirungen. »Erkenne Dich selbst«, so habe Rembrandt in diesen Selbstbildnissen gepredigt, hat man nicht mit Unrecht gesagt. Freilich auf seine Weise predigt er dies: seine malerischen Aufgaben, seine psychologischen Räthsel hat er an sich selber studirt, an sich zu lösen gesucht. In diesen Bildnissen, von denen, neben ungefähr zwei Dutzend eigenhändiger Radirungen, sich noch nahezu sechzig Gemälde nachweisen lassen und in denen wir den Künstler von seinem Eintritt in seine künstlerische Laufbahn bis an sein Lebensende fast von Jahr zu Jahr verfolgen können, ist die volle Entwicklung eines der gröfsten malerischen Talente aller Zeiten, ist das Lebensstudium eines der tiefsten Kenner des menschlichen Herzens niedergelegt.

Die Liechtenstein-Galerie besitzt zwei dieser Selbstbildnisse. Eines vom Jahre 1635 (Nr. 84), ein Jahr nach seiner Verheiratung mit Saskia Uylenborch. Rembrandt hat sich hier für die junge Gattin fast elegant aufgeputzt: in violettem Sammetmantel über schmutziggelbem Rocke, die Malermütze mit ein paar bunten Federn geschmückt, freundlich und zufrieden blickt er den Beschauer an. Das tadellos erhaltene Gemälde ist, bei starkem Helldunkel aber klarem Schatten, flüssig in einem kühlen





DIANA UND ENDYMION.

Vervielfältigung vorbehalten

graugrünem Tone gehalten, der für die Zeit, in der das Bild entſtand, beſonders charakteriſtiſch iſt. Das zweite Porträt von Rembrandt (Nr. 82) zeigt den Künſtler etwa im Alter von fünfzig Jahren; es müſste alſo um das Jahr 1656 entſtanden ſein. Doch erſcheint die Echtheit dieſes Bildes zweifelhaft; die gelbe Farbe des Fleiſches mit ſeinen reichen farbigen Tönen, die nüchterne Beleuchtung und flache Behandlung erinnern mehr an A. de Gelder als an ſeinen Meiſter Rembrandt. Unmöglich wäre es freilich nicht, daſs ein Original Rembrandt's durch ſcharfes Putzen ſo viel von ſeinem urſprünglichen Reiz eingebüſst haben könnte; ich möchte das Bild daher nicht mit voller Beſtimmtheit als die Arbeit eines Schülers oder Nachahmers hinſtellen, ehe es nicht einer gewiſſenhaften Reſtauration unterzogen worden iſt.

Als Copie nach Rembrandt wird ſchon im Katalog das ſogenannte Porträt des Rabbiners Manaſse ben Israel (Nr. 96) bezeichnet, deſſen Original in der an hervorragenden Bildniſſen von Rembrandt's Hand ſo überaus reichen Galerie der Ermitage ſich befindet. Doch iſt die Copie nicht von Salomon Koninck ausgeführt, wie der Katalog angibt; die reiche Färbung, der warme Ton und die Behandlung weiſen vielmehr auf die Hand eines anderen, jüngeren Künſtlers.

Als Unicum unter Rembrandt's Werken pflegte ein Seeſtück der Liechtenſtein-Galerie aufgeführt zu werden, das die volle Bezeichnung *Rembrandt f.* trägt (Nr. 696). Allein dieſe Bezeichnung iſt ſicher nicht von Rembrandt's Hand, wie der Vergleich mit den zahlreichen echten Bezeichnungen auf ſeinen Gemälden ergibt; die Inſchrift iſt wohl, wenn auch ſchon früh, in betrüglicher Abſicht auf das Bild geſetzt worden, welches mit Rembrandt nichts zu thun hat. Denn weder der helle blonde Ton, noch die Behandlungsweiſe oder die Auffaſſung ſtimmen zu den beglaubigten Landſchaften Rembrandt's, die uns erhalten ſind. Freilich iſt es auſserordentlich ſchwer, auch nur vermuthungsweiſe einen Namen für den Künſtler dieſes Bildes zu nennen, deſſen geiſtreiche, von aller Manier freie Behandlung auch zu keinem der eigentlichen Seemaler paſſen will. Am nächſten ſteht dieſelbe vielleicht noch dem Julius Porcellis, dem jung verſtorbenen Sohne des bekannten Seemalers Jan Porcellis.

* * *

Unter den dem Rembrandt zugeſchriebenen Gemälden der Sammlung genoſs eine mythologiſche Darſtellung bis vor Kurzem den gröſsten Ruf: »Diana erſcheint dem Endymion« (Nr. 83). Waagen ſagt von dieſem Bilde in ſeinen »Kunſtdenkmälern in Wien«, es ſei »von ſo zauberiſchem Helldunkel, von ſolcher Meiſterſchaft der Malerei, daſs man darüber die willkürliche Auffaſſung ganz vergiſst«. In der That hat das Bild groſse Vorzüge: die Auffaſſung gibt trotz der bäueriſchen Typen und der tölpiſchen Haltung, die Waagen an dem Bilde tadelt, das Momentane und Viſionäre der Erſcheinung ſehr lebendig wieder, die Färbung iſt von leuchtender Wärme und Kraft, die Behandlung von groſser Breite und Meiſterſchaft. Aber weder Typen noch Färbung oder Behandlung ſind für Rembrandt bezeichnend; die auſserordentliche Derbheit, die reiche Skala der Localfarben und der einförmig gelbe warme Ton iſt vielmehr ganz charakteriſtiſch für Rembrandt's Schüler Govert Flinck, und zwar für deſſen frühere Zeit um 1636 bis 1640. Von Rembrandt iſt uns, faſt aus gleicher Zeit, ein verwandtes Motiv erhalten, »Diana und Actäon« im Beſitze des Fürſten Salm zu Anholt (vom Jahre 1635); gerade dies Bild beweiſt aber, wie weit der Schüler hinter dem Lehrer zurückſteht, und wie abhängig er doch von ihm iſt.

Die wenigen Bilder von Schülern und Nachfolgern Rembrandt's, welche die Liechtenſtein-Galerie auſserdem noch aufzuweiſen hat, ſind meiſt ohne Belang; ſie ſtehen ſämmtlich dem eben genannten Bilde des Govert Flinck entſchieden nach.

Von Rembrandt's Altersgenoffen und Mitfchüler bei Laftman, feinem Landsmann und Freunde JAN LIVENS dem Älteren, der vollftändig unter Rembrandt's Einfluffe ift, fo lange beide als junge Maler in ihrer Vaterftadt Leiden zufammen arbeiteten, befitzt die Sammlung unter dem Namen des F. Bol den Profilkopf eines jungen Mädchens (Nr. 133), der leider durch Übermalungen entftellt ift. In ihrem flachsblonden Haar trägt fie ein rothes Band, das mit Perlen befetzt ift. Diefe frifche, hochblonde Kindergeftalt von feinem Profil mufs Livens' Landsleuten befonders gefallen haben; mir find wenigftens von diefem Bilde verfchiedene mehr oder weniger freie und eigenhändige Wiederholungen bekannt: eine im Mufeum zu Oldenburg, die zweite in der Galerie zu Hannover (aus der Haufsmann'fchen Sammlung ftammend) und die dritte im Befitze des Herrn Alfred Thieme in Leipzig. Unferem gegenüber find diefe Bilder fämmtlich durch tadellofe Erhaltung ausgezeichnet.

Mit Livens zufammen war, als erfter Schüler, GERARD DOU in Leiden in engfter Beziehung zu Rembrandt. Die Liechtenftein-Galerie befitzt unter Dou's Namen das grofse Bildnifs eines Mannes (Nr. 86), welches zweifellos das Bildnifs des Gerard Dou ift, wie zahlreiche kleine Selbftbildniffe in den verfchiedenften Sammlungen beweifen. Die Bezeichnung auf dem Bilde (*G. DOUW. F. 1654*) ergibt fich fchon durch die vollftändig unholländifche Schreibweife des Namens als Fälfchung; aber davon abgefehen bietet das Bild in fich Schwierigkeiten verfchiedener Art, welche die Benennung unwahrfcheinlich machen. Zunächft fchon die Gröfse, denn es ift uns kein beglaubigtes Bild des Dou mit einer lebensgrofsen Figur erhalten. Aber auch der kalte, einförmig graue Ton, die fchwarze Untermalung, die glatte Malweife find für Dou ganz ungewöhnlich; fie erinnern mehr an feinen Nachahmer G. Schalcken. Da uns aber Gemälde Dou's mit lebensgrofsen Figuren nicht bekannt find, fo ift es allerdings fchwer zu fagen, wie ein folches Bild ausfehen müfste, vorausgefetzt, dafs er es einmal ausnahmsweife gemalt hätte.

Für ein paar frühere Nachfolger Rembrandt's, Haarlemern von Geburt oder doch in Haarlem vorwiegend anfäffig, WILLEM DE POORTER und Jacob de Wet, find wir über die Art ihrer Beziehungen zu Rembrandt noch im Unklaren. Ihre Abhängigkeit von Rembrandt ift aufser Zweifel; da fie bis zu einer kleinlichen und unverftandenen Nachahmung desfelben geht, fo ift es wahrfcheinlich, dafs beide Künftler unmittelbar unter feinem Einfluffe ftanden. De Poorter's Motive und Compofitionen, die kühle Färbung und das Helldunkel feiner Bilder haben ihr directes Vorbild in Rembrandt'fchen Gemälden, die um 1630 und 1631 in Leiden entftanden; es ift daher höchft wahrfcheinlich, dafs Willem de Poorter Schüler von Rembrandt in Leiden war, kurze Zeit bevor diefer nach Amfterdam überfiedelte. Das Gemälde des Künftlers in der Liechtenftein-Galerie, »Das Opfer« (Nr. 495), ift eine nüchterne, in der Färbung fehr kalte und in dem Gegenfatze von Licht und Schatten übertriebene Nachahmung ähnlicher Compofitionen Rembrandt's, wie Manoahs Opfer, der Abfchied des Engels von der Familie des Tobias u. a. m. Beffer erfcheint der Künftler gelegentlich, wenn er felbftftändig ift; fo in feinen feltenen kleinen Stillleben, meift eine »Vanitas« darftellend, und in einzelnen kleinen Porträts. Seine Lehrzeit bei Rembrandt, die kühle Färbung feiner Bilder und felbft die Motive feiner Stillleben fcheinen übrigens darauf hinzuweifen, dafs Willem de Poorter ein Leidener war oder doch in Leiden feine erfte Zeit verlebt hat; fein Aufenthalt in Haarlem, wo er bis 1645 nachweisbar ift, war vermuthlich nur ein vorübergehender.

JACOB DE WET ift dagegen urkundlich ein Haarlemer; in Haarlem geboren, in Haarlem anfäffig und hier als Lehrer, namentlich als Zeichenlehrer ftark in Anfpruch genommen. Bilder, in denen er ganz unter dem Einfluffe des jungen Rembrandt erfcheint, kommen fchon feit dem Jahre 1633 vor; es ift alfo wahrfcheinlich, dafs auch De Wet noch in Leiden Rembrandt's Schüler war oder wenigftens Rembrandt's Bilder kennen lernte. Im Gegenfatz zu den Bildern De Poorter's haben die

Gemälde des Jacob de Wet regelmäfsig einen warmen Ton und eine faft einförmig braune, meift branftige Färbung: fein Farbenauftrag ift dünn und leicht, feine kleinen Figuren find flüchtig gezeichnet und ausdruckslos oder karikirt. Dennoch hat aber der Künftler durch feine grofse Lehrthätigkeit in Haarlem einen weit über feine Begabung hinausgehenden Einflufs ausgeübt und zur Verbreitung von Rembrandt's Helldunkel und Rembrandt's Malweife in Haarlem das Meifte beigetragen. Die Liechtenftein-Galerie hat zwei Bilder feiner Hand aufzuweifen, beide unter fremden Namen. Das eine, vermuthungsweife dem W. de Poorter zugefchrieben, »Die Königin von Saba vor Salomon« darftellend (Nr. 688), ift ein fehr charakteriftifches Werk aus der mittleren Zeit des J. de Wet; düfter in der Beleuchtung, dünn und flüfsig in der Behandlung. Aufserdem find noch von feiner Hand die Figuren in einer als »Holländifche Schule« bezeichneten »Waldlandfchaft« (Nr. 382), die von einem Haarlemer Landfchafter in der Art des R. de Vries herrührt.

Dem J. de Wet verwandt, aber entfchieden überlegen ift eine eigenartige Compofition, welche als ein Werk des Ferdinand Bol bezeichnet ift: »Der Abfchied« (Nr. 592). Der Maler diefes Bildes ift offenbar in Amfterdam bei Rembrandt in der Lehre gewefen, als diefer feine erften Bilder aus der Gefchichte des Tobias malte; an diefe lehnt fich die Compofition deutlich an, fowohl in der gemüthvollen Auffaffung wie in dem feinen bräunlichen Gefammtton, worin die Localfarben nur ganz befcheiden ausgefprochen find, in dem ftarken Helldunkel und in den Typen der Figuren.

Eine verwandte Richtung zeigt ein kleineres figurenreiches Bild, das irrthümlich dem Salomon Koninck zugefchrieben ift: »Chriftus heilt den Blinden« (Nr. 664), falfch bezeichnet *Ryn Brant 1647*. Auch hier könnte man an ein befonders gutes Werk des Jacob de Wet denken; näher fcheint mir das Bild jedoch noch dem Bartholomeus Breenbergh zu ftehen, der gelegentlich biblifche Motive in ähnlicher Weife und unter mehr oder weniger ftarkem Einfluffe von früheren Bildern Rembrandt's gemalt hat. War er doch fchon im Jahre 1633 in Amfterdam anfäffig, wohin er etwa gleichzeitig mit Rembrandt übergefiedelt zu fein fcheint.

Rembrandt's gefeiertfter Schüler, der früher häufig mit ihm verwechfelt wurde, jetzt neben verfchiedenen anderen feiner Schüler nur noch in zweiter Reihe genannt wurde, der Amfterdamer Gerbrand van den Eeckhout, ift mit einem fehr bezeichnenden Bilde vertreten. Seine »Königliche Mahlzeit«, eine biblifche Darftellung, wahrfcheinlich aus der Gefchichte Jacobs, hat in den kleinen Figuren, dem lebendigen Ausdruck, der düfteren abendlichen Beleuchtung und der grauen Färbung fchon den Reiz, den Eeckhout's feltene eigentliche Genrebilder haben.

Von einem Dordrechter Schüler Rembrandt's, von Samuel van Hoogstraeten, befitzt die Sammlung das frühefte bekannte Bild; nach der Jahreszahl 1645 auf dem »Jünglingsporträt« (Nr. 107) mufs Hoogstraeten, der am 2. Auguft 1626 geboren war, das Bild fchon mit neunzehn Jahren gemalt haben. Das Bild ift aufserordentlich kräftig in der Färbung und warm im Ton: der junge Burfche mit ftrohfarbenem langen Haar trägt über einem tiefrothen Rocke einen braunen Mantel; eine übertriebene Nachahmung gleichzeitiger befonders farbiger und warmer Gemälde feines Lehrers. Eine verkleinerte, fpätere Wiederholung diefes Bildes in der Braunfchweiger Galerie galt früher als ein Werk des G. van den Eeckhout. Die fpäteren Gemälde des Künftlers, von denen gerade mehrere in Wiener Sammlungen vorhanden find, weil er fich hier auf einer Reife nach Rom in dem Jahre 1651 bis 1653 längere Zeit aufhielt, find fehr viel kühler im Ton und glatter in der Behandlung.

Eine ähnliche malerifche Entwicklung fehen wir bei einem anderen Schüler Rembrandt's, der einige Jahre fpäter fein Atelier befuchte, bei Nicolaes Maes. So leuchtend in der Färbung, welche durch ein kräftiges Roth beherrfcht wird, fo tief und glühend im Ton, fo ergreifend in feinen einfachen Motiven ift kein zweiter Schüler Rembrandt's; und zehn Jahre fpäter ift derfelbe Künftler

fo befangen in akademifcher Anfchauung, dafs man ihn in folchen Bildern nicht einmal als einen Holländer hat anerkennen wollen und einen »Brüffeler Maes« als Maler derfelben erfunden hat. Die Liechtenftein-Galerie befitzt feit einigen Jahren ein paar Gemälde aus diefer Zeit des Künftlers: die Bildniffe eines jungen Ehepaares in halber Lebensgröfse, die nach dem antikifirenden Coftüm und dem langen Lockenhaar etwa um 1675 entftanden fein müffen. Von feinem Lehrer Rembrandt ift hier allerdings kaum noch eine Spur zu entdecken; aber trotz der manierirten Auffaffung liegt doch in der koketten Haltung und in der zarten Färbung auch ein Reiz und eine künftlerifche Freiheit, den ähnliche Bildniffe des verwandten, aber weniger barocken Cafpar Netfcher vermiffen laffen.

Dem einen oder anderen Schüler Rembrandt's werden zuweilen die Gemälde eines Künftlers zugefchrieben, der, wefentlich älter als Rembrandt, zu diefem in keiner Beziehung geftanden zu haben fcheint; Pieter Fransz de Grebber von Haarlem. Auch in der Liechtenftein-Galerie, welche zwei bezeichnete Bildniffe von feiner Hand befitzt, verftecken fich noch zwei andere Bruftbilder des Künftlers unter dem Namen eines Schülers von Rembrandt Arent de Gelder. Diefe beiden Bruftbilder, junge Männer (Nr. 89 und 138), haben in ihrem glatten Farbenauftrag, ihrem hellen Licht und der einförmigen blonden Färbung ebenfowenig mit dem jüngften unter Rembrandt's Schülern gemein, wie in den an G. Honthorft erinnernden oberflächlichen Typen. Gerade wie in den beiden bezeichneten Bildern des P. de Grebber, dem »Mann im Federbarret« (Nr. 85) und der »Jungen Frau« (Nr. 88), Gegenftücke aus dem Jahre 1637, ift auch in jenen beiden Bildniffen die Mifchung oberflächlicher italienifcher Einflüffe der Richtung des Caravaggio mit Einwirkungen von Rubens und, in folchen Bildniffen und Charakterköpfen, auch von Rembrandt durchaus bezeichnend.

Der Katalog macht noch einen anderen, fehr feltenen Rembrandt-Schüler, den Dordrechter Jacob Laveeq, namhaft. Die ihm zugefchriebene »Grablegung Chrifti« (Nr. 405) hat aber nicht die geringfte Verwandtfchaft mit den beglaubigten Bildern diefes Künftlers; in der lüderlich breiten, gefetzten Behandlung, dem hellblonden Ton und den wüften Typen erfcheint mir das Bild vielmehr als ein charakteriftifches Werk des von Rembrandt ftark beeinflufsten Benjamin Cuyp, von welchem die Sammlung verwandte, aber farbigere Bilder (Nr. 323, 648) aufzuweifen hat.

Wilhelm Bode.







SIEG UND TOD.







Louis Douzette.



Dem Maler, deffen Charakterbild wir in den folgenden Zeilen zu zeichnen unternehmen, ift es ergangen, wie manchen feiner niederländifchen Kunftgenoffen des fiebenzehnten Jahrhunderts. Wenn man von dem grofsen Ruisdael fpricht, treten vor das geiftige Auge des Sprechers wie des Hörers die Wafferfälle und die dunklen Eichenwälder des Meifters, und wenn man den Namen Aart van der Neer erwähnt, taucht in unferem Kunftgedächtnifs eine »mondbeglänzte Zaubernacht« auf, freilich keine, die mit den geheimnifsvollen Gefchöpfen der romantifchen Poefie belebt ift, fondern ein Stück echt holländifcher Natur, das aber unter den jede verborgene Poefie entbindenden Wirkungen des Mondlichtes einen gröfseren, nachhaltigeren und wahrhaftigeren Reiz ausübt als die Zaubergärten Armidens. Eine ebenfo feft umriffene Vorftellung verbindet fich mit dem Namen Douzette. Es ift ein Name, den er für fich allein hat, und zu diefem Namen hat er eine künftlerifche Specialität gefellt, welche feit mehr als zwanzig Jahren auf allen deutfchen und aufserdeutfchen Kunftausftellungen bekannt, gefchätzt und gefucht ift, und die der Künftler, nach den Forderungen der Kunftfreunde, immer von neuem cultiviren mufs, obwohl fich fein Anfchauungs- und Schaffensgebiet inzwifchen längft erweitert und vertieft hat.

Douzette's Mondfcheinlandfchaften haben feinen Ruf begründet; aber fie geben keineswegs ein richtiges Bild feiner Thätigkeit, die ihren Schwerpunkt in neuerer Zeit in einer Auffaffung und Wiedergabe der Natur gefunden hat, die die tiefften Wirkungen mit den einfachften Mitteln zu erzielen fucht und jede künftlich und raffinirt ausgeklügelte Beleuchtung zu vermeiden ftrebt. Das ift eine Entwicklung, die fich durchaus innerlich vollzieht, ohne dafs der Künftler fich felbft genaue

Rechenfchaft darüber ablegen kann, und demnach hat auch fein Biograph nicht von dramatifchen Ereigniffen oder von ftarken, plötzlich auftretenden Umwälzungen zu berichten. Es ift ein Lebenslauf, deffen alltäglicher Charakter im vollen Gegenfatz zu der poetifchen Naturanfchauung des Künftlers zu ftehen fcheint, aus dem aber für Denjenigen, der in das fcheinbar unter ftarrer Hülle verfchloffene Empfindungs- und Seelenleben der Bewohner unferer Küftengegenden einen Einblick gewonnen hat, doch Momente genug hervortreten, die den Zufammenhang zwifchen Kunft und Leben erkennen laffen.

CARL LUDWIG CHRISTOPH DOUZETTE, fchon von Jugend auf Louis genannt, wurde am 25. September 1834 in Triebfees, einem Städtchen in Neu-Vorpommern geboren. Den Kunfttrieb hat er von feinem Vater geerbt, der zur Zeit, wo Louis geboren wurde, freilich nur das Handwerk eines Stubenmalers betrieb, der aber urfprünglich, wie viele feiner Handwerksgenoffen, höher hinaus gewollt hatte. Als fich der Vater Douzette in Triebfees als Malermeifter niederliefs, nachdem er fich vorher mit einem Fräulein Gerlach vermählt, hatte er bereits ein bewegtes Leben hinter fich, deffen erfter Abfchnitt mit einer gefcheiterten Hoffnung abfchlofs. Er war der Sohn eines franzöfifchen Feldpredigers, der mit Bernadotte nach Schweden gegangen war. Helfingborg war fein Geburtsort; da aber feine Eltern früh ftarben, kam er unter die Obhut eines Grafen Bohl auf Preetz bei Stralfund in dem damals noch fchwedifchen Pommern. Er follte Landwirth werden, aber feine Neigung trieb ihn zur Malerei, und es gelang ihm auch, nach Berlin zu kommen, wo er feine Studien auf der Kunftakademie begann. Es war die trübe Zeit der Zwanziger-Jahre, in der die Kunft und die Mehrzahl ihrer Jünger ein kärgliches Dafein frifteten und nur wenige Bevorzugte fich, mühfam genug, auf der Oberfläche zu erhalten vermochten. Dafs Douzette nicht zu ihnen gehören würde, fah er zeitig genug ein. Er ging mit rafchem Entfchlufs zur Stubenmalerei über und war in diefem Gewerbe zuerft in Triebfees, fpäter in dem Städtchen Franzburg thätig.

Was dem Vater nicht glückte, gelang dem Sohne, deffen künftlerifche Entwicklung einen umgekehrten Weg nahm. In Franzburg verlebte er den gröfsten Theil feiner Jugend, die Zeit vom fiebenten bis zum achtzehnten Jahre, und hier erlernte er auch das väterliche Handwerk. Die geheimnifsvolle Regung der Seele, die wir Nachahmungs- oder Kunfttrieb nennen, ohne damit mehr als ein trockenes Wort zu fagen, erwachte in dem Jüngling erft, als feine Eltern ihren Wohnfitz in Barth an der Oftfee nahmen. Was bisher gebunden in feinem Innern gefchlummert hatte, wurde lebendig im Angefichte der wafferreichen Umgebung des am Barther Bodden gelegenen Städtchens, feiner Wälder und Haiden. Von dort fchweift der Blick hinüber nach der Infel Zingft und der Halbinfel Darfs, auf der das von den prächtigften Laubwaldungen umgebene Prerow liegt, das erft in dem letzten Jahrzehnt entdeckt und für die Berliner Landfchaftsmaler das geworden ift, was einft der Wald von Fontainebleau für die franzöfifche Schule des Paysage intime gewefen war. Bei der Beobachtung diefes weiten Horizonts mit feinen mannigfaltigen Luft- und Lichtftimmungen, die von feiner, intimer Poefie zu grofsartiger, faft dramatifcher Wirkung wechfelten, wurde der Künftler in Douzette geboren. »Es zog durch mein Gemüth ein Ahnen«, fo fchreibt er in Aufzeichnungen, die er für diefes Charakterbild gemacht hat, »und obgleich ich noch nichts mehr von Kunft gefehen als ein Werk über die Dresdener Galerie, das mir durch einen älteren Freund zur Hand gekommen war, liefs ich mich doch eines Tages zu dem kühnen Ausfpruch hinreifsen: ‚Ich mufs doch noch einft in die Reihe der Künftler treten'.«

Diefer Ausfpruch hat ihn, wie er felbft hinzufügt, fpäter bisweilen fchwer auf der Seele gelegen, aber er hat ihn doch, Dank der Mifchung feines Blutes aus franzöfifcher Beweglichkeit und Aneignungsfähigkeit und aus echt pommerfcher Zähigkeit und Energie wahr gemacht. Als zweiund-



zwanzigjähriger Malergefell verliefs er im Jahre 1856 das Elternhaus, um fich auf die Wanderfchaft nach Berlin zu begeben, wo er fünf Jahre lang in feinem Handwerk, zunächft bei fehr kärglichem Lohn, thätig war. Im erften Jahre bekam er nur drei Thaler wöchentlich, wovon er nichts erfparen konnte, um etwa im Winter eine Schule zu befuchen, auf der er feine Kenntniffe im Zeichnen und Malen erweitern konnte. Den zweiten Winter brachte er in feiner Heimat zu, und hier übte die Natur abermals einen fo tiefen und nachhaltigen Eindruck auf ihn, dafs feine Thatkraft zu energifchem Anlauf beflügelt wurde. »Beim Erwachen des Frühlings«, fchreibt er, »auf einfamen Spaziergängen



Mondnacht am Bollwerk. Von L. Douzette. Radirung von A. Döring

an den Ufern des Boddens, überwältigt vom Eindruck der Natur, betete ich zu Gott, ja ich fchrie zum Himmel, dafs er mir die Kraft verleihen möge, ein Maler zu werden. Auf der Rückreife nach Berlin fchämte ich mich vor mir felber, noch fo wenig zur Erreichung meines früher fo nahe gefteckten Zieles gethan zu haben. Jetzt erft fing ich an, ein ordentlicher Stubenmaler zu werden. Bei einem Landsmann (er war Schmiedemeifter) wohnend, ftand ich mit den Gefellen auf, und wenn der erfte Hammerfchlag auf dem Ambos ertönte, da war ich auch an der Arbeit, mich im Malen zu üben. Um fieben Uhr gings auf den Bau. Wie oft beneidete ich, wenn ich auf die Arbeit ging und die Akademie paffiren mufste, die jungen Künftler, und wie glücklich fchienen fie mir zu fein! Des Abends wurde oft bis über Mitternacht hinaus gezeichnet nach Vorlagen: Blumen- und Fruchtftudien zuerft, fpäter Landfchaften. Im Winter befuchte ich die Abendfchule und auch die Sonntagsfchule für Gypsornamente und Köpfe.«

Die Folge diefes emfigen Fleifses war, dafs Douzette feit 1861 nicht mehr auf den Bau zu gehen brauchte, fondern durch Decorationsmalereien feinen Unterhalt beftreiten konnte. Um diefe Zeit machte er auch feinen erften Schritt auf das Gebiet der hohen Kunft, indem er eine im Mufeum befindliche Landfchaft von Ruisdael copirte und feine erften landfchaftlichen Studien nach der Natur machte. Im Winter von 1863 auf 1864 hatte er es fogar fchon fo weit gebracht, dafs er eine Malfchule befuchen konnte. Es war das Atelier von Hermann Efchke, einem Schüler der Marinemaler W. Kraufe und Eugène Lepoittevin, welcher damals für einen der hervorragendften Coloriften der Berliner Schule galt und diefen Ruhm bis auf die Gegenwart bewahrt hat. Er war aber damals in Anfchauungen befangen, an denen er heute ficherlich nicht mehr fefthält. Noch ganz gefättigt



Der Steinfenweg auf Prerow.

von den Eindrücken der franzöfifchen Schule und mit warmer Begeifterung den blendenden, coloriftifchen Effectftücken feines Freundes Eduard Hildebrandt folgend, fah er befonders in diefem das höchfte und nachahmungswürdigfte Vorbild für alle auffirebenden Kunftjünger, während ihm die alten niederländifchen Meifter damals als ein ganz überwundener Standpunkt erfchienen. Auch auf Douzette übte der Farbenzauber Eduard Hildebrandt's eine beftrickende Wirkung, die feinen Sinn gefangen nahm, und unter diefen Einflüffen entftand im Jahre 1864 fein erftes Bild, eine Mondfcheinlandfchaft, welche fo fehr den Beifall Efchke's fand, dafs er fein Lob in das Wort zufammenfafste, er wünfchte, das Bild felbft gemalt zu haben. Da dem Bilde auch in den Zeitungen gleiches Lob gefpendet wurde und es bald einen Käufer fand, fah fich Douzette zu weiteren Schöpfungen diefer Art ermuthigt, und fo wurde die Mondnacht feine Specialität, welche fich — wir dürfen das Bild hier wohl in einem anderen Sinne gebrauchen — wie ein filberner Faden durch das künftlerifche Schaffen eines Vierteljahrhunderts hindurchzieht.

Seine erfte Studienreife als freier Künftler, der fich feiner Ausdrucksmittel bewufst geworden, machte Douzette 1864 nach Rügen, und diefe Infel, vornehmlich aber die pommer'fche Küfte und

ihr Infel- und Seegebiet blieb auch in Zukunft die Bafis feiner Kunft, der er eine Fülle von Motiven abgewann, die trotz des gemeinfamen Grundcharakters der Stimmung immer etwas Individuelles an fich haben, weil fich Douzette im Studium nach der Natur niemals genug thun konnte, fondern immer neue Eindrücke aufnahm, mit dem Bleiftift oder dem Pinfel in Öl- und Wafferfarben fefthielt und fie dann in feinen Stimmungsbildern verwob. Seine Landfchaften find nur felten unmittelbare Naturporträts. Was er an Einzelnftudien gefammelt, verbindet er zu einem den Charakter der Landfchaft erfchöpfenden Gefammtbilde, das feinen Grundton erft durch die Stimmung erhält, die zwar immer poetifch im alten Sinne des Wortes, aber niemals gefucht und unwahr ift.

Auf einer zweiten Studienreife, welche er im Mai 1865 unternahm, lernte er die See in ihrem Aufruhr kennen. Mit einem Segelfchiff, deffen Ziel der Nordbodden war, von Stralfund fortfahrend,



Waldfee am Weftftrande auf Prerow

wurde er unterwegs von einem Sturm überrafcht, der ihn nach der fchwedifchen Küfte vertrieb, wo er in dem Hafen von Södenham landete. Nachdem er dort in den Fjorden vierzehn Tage lang Studien gemacht, ging er mit einem Dampfer weiter nach Norden, nach Torneo, wo er die Mitternachtsfonne fah. Die auf diefer Reife gewonnenen Eindrücke gaben für die nächften Jahre, während deren er keine grofsen Reifen unternehmen konnte, feiner Productionsluft reiche Nahrung. Eine »Mondnacht an der fchwedifchen Küfte« und die »Stromfchnelle des Ångermanelf« find feine Hauptbilder aus der zweiten Hälfte der Sechziger Jahre. Trotz feiner auf der Überfahrt nach Schweden gemachten Beobachtungen hat Douzette niemals an der Darftellung dramatifchen oder ftark bewegten Lebens in der Natur grofse Freude gehabt. Wenn er es auch liebt, den Mond durch phantaftifche Wolkengebilde hindurch brechen und ihn gewiffermafsen einen Kampf mit zerriffenen oder zufammengeballten Wolkenmaffen beftehen zu laffen, fo fpiegelt fich doch das bleiche, filberne Licht faft immer auf einer regungslofen oder nur leicht bewegten Wafferfläche. In der Mannigfaltigkeit, wie er die Lichtwellen von einem Mittelpunkte aus bis nach dem äufserften Horizont und dem nächften Vordergrunde ausklingen und nachzittern läfst, liegt eben der unbefchreibliche Zauber diefer Douzette'fchen

Mondnächte, und je mehr er folcher Mondnächte malte, defto mannigfaltiger entwickelte fich feine coloriftifche Virtuofität, ohne aber in die naheliegende Gefahr der Manierirtheit und Seelenlofigkeit zu gerathen.

Diefer Gefahr begegnete er durch ununterbrochenen intimen Verkehr mit der Natur. Was er in der Ferne nicht fuchen konnte, fand er in der Mark mit ihren ftillen, waldumfäumten Seen und Flufsläufen, deren elegifche, faft melancholifche Poefie dem Grundzuge feiner Kunft entgegenkam, deren Streben fich immer mehr darauf richtete, das geheimnifsvolle Seelenleben der Natur zu ergründen und die Landfchaft zum Spiegel der Naturfeele zu machen.

Im Jahre 1871 erweiterte er feinen Anfchauungskreis und fein Studienfeld durch Ausflüge nach dem Rhein und der Mofel, denen fpäter Reifen nach Wien und München und von da nach Italien folgten, die ihn jedoch nur bis Florenz führten. Zu der italienifchen Natur vermochte der nordifche Stimmungsmaler in kein enges Verhältnifs zu treten. Nur die Mondfcheinnächte Venedigs boten ihm die Motive zu einigen Bildern, von denen die »Mondnacht am Golf von Venedig« (in der Victoria-Galerie zu Melbourne) das hervorragendfte ift; aber diefe Bilder find in feinen Werken nur eine vorübergehende Erfcheinung, vielleicht weil er bald einfah, dafs kaum ein anderes Stoffgebiet der modernen Malerei fo gründlich abgeweidet ift wie die venezianifche Mondnacht. Eine neue Wendung nahm feine künftlerifche Entwicklung dagegen, als er 1878 aus Anlafs der Weltausftellung zum erften Male Paris befuchte und dort die Werke der Meifter des Paysage intime, der Schule von Fontainebleau kennen lernte. In ihnen fand er verwandte Geifter, mit denen fich feine Beftrebungen begegneten; doch waren fie ihm nur die Mittler, die Wegweifer zu höheren Muftern. Wie Douzette erkannte, dafs fie felbft von den Niederländern gelernt hatten, und zwar von jenen befcheidenen Naturausfchnitten, in denen fich die Kraft der Stimmung zu ftärkfter und innigfter Wirkung concentrirt findet, kehrte auch er wieder zu den erften Lehrmeiftern feiner Jugend, insbefondere zu Ruisdael, zurück. Von da ab wuchs neben dem Meifter der Mondlandfchaft eine zweite künftlerifche Individualität heran, der Maler des deutfchen Buchen- und Eichenwaldes, der Maler des Waldinnern, in das die Sonne durch die Laubdächer dringt, um die einfamen Moosgründe zu erhellen und die weifsgefprenkelten Stämme uralter Baumriefen mit ihren Strahlen zu umgaukeln.

Prerow an der Oftfee wurde das Hauptquartier, von dem er feine Streifzüge in die Umgebung machte, die an Reichthum malerifcher Motive nicht weit hinter dem Walde von Fontainebleau zurückbleibt. Denn feit dem Anfang der Achtziger-Jahre kehrte Douzette immer wieder dorthin zurück und mit ihm andere Kunftgenoffen, wie zum Beifpiel Hans Gude und Paul Flickel, die ebenfalls mit vollen Händen aus diefer üppig fliefsenden Quelle fchöpften. Aus der reichgefüllten Studienmappe Douzette's haben wir einige Zeichnungen ausgewählt, die den eigenartigen Charakter der waffer- und wiefenreichen Umgebung Prerow's widerfpiegeln. Ihr Hauptreiz liegt aber in den prächtigen Laubwäldern, deren fchönfte Partien Douzette mit feinem künftlerifchen Inftinct herausfand und die er mit kraftvollem, kerngefundem, auf volle Gefammtwirkung abzielendem Colorit wiedergab, wobei er nur foviel an dem Naturporträt änderte, als ihm zum Ausdruck der beabfichtigten Stimmung nothwendig erfchien. Der Stimmungsgedanke ift ihm der erfte Moment, gewiffermafsen das Embryo im Procefs feines künftlerifchen Schaffens. Steht er erft einmal feft vor feinem inneren Auge, fo bieten ihm feine Studienmappen und fein Gedächtnifs der Einzeln- und Gefammtmotive genug, in denen der poetifche Gedanke Geftalt, Leben und Wahrheit gewinnen kann. Die „Mittagsfonne im Buchwald von Prerow" (1884 ausgeftellt) war das erfte gröfsere unter den Werken, mit denen Douzette's Schaffen eine neue Bahn einfchlug, und nach diefem Auffchwung erhielt er auch die erfte Auszeichnung in Berlin, die kleine goldene Medaille auf der Jubiläums-

Kunftausftellung von 1886, an der er fich mit zwei aus dem neuen Studienfelde gefchöpften Bilder „Alt-Prerow auf dem Darfs“ und „Mondnacht am Prerow-Strom“ betheiligt hatte.

Gelegentlich machte er auch Ausflüge nach Thüringen und dem Harz, wo er einen längeren Studienaufenthalt in Blankenburg am Eingange des Schwarzathales und in Ilfenburg nahm, um fich in die Poefie der Waldeinfamkeit zu vertiefen. Auch von dort hat er aquarellirte und in Öl gemalte Studien von grofsem farbigen Reiz bei warmer Sonnenbeleuchtung mitgebracht. Einige



Der Wurzelweg auf Prerow.

davon find in einer eigenthümlichen Verbindung von Waffer- und Ölfarben gemalt, fo dafs mit letzteren die höchften und glänzendften Lichter und folche Stellen aufgefetzt find, die fich befonders plaftifch markiren oder die Wirkung gröfserer Tiefe hervorbringen follen. Aber die auf diefen Excurfionen gefammelten Eindrücke waren nicht mächtig genug, Prerow eine ernftliche Concurrenz zu machen. Jahr für Jahr kehrte er dorthin zurück, wo ihm in der Jugend die erfte unbeftimmte Vorftellung des künftlerifchen Schaffens aufgegangen war, und die Umgebung von Prerow liefs fich am Ende im Mondlicht ebenfo reizvoll und poetifch geftalten, wie die anderen pommer'fchen Küftengegenden, und die märkifchen Seen und Wiefen, die ihm bisher den Untergrund für feine elegifchen Gedichte geboten hatten. Wer heute einen wahren echten Douzette haben will, gibt fich

ohne Mondfchein nicht zufrieden. Und der Meifter hat fich am Ende darein gefügt, das künftlerifche Doppelleben immer weiter zu führen. Er malt feine Mondfcheinlandfchaften für die Nachfragen der kaufenden Kunftfreunde mit demfelben künftlerifchen Ernft wie feine Waldinterieurs in der Beleuchtung der Mittagsfonne, feine Strandbilder bei Abendftimmung und feine Wiefen bei Frühlicht, das langfam durch die Nebel und den grauen, von Feuchtigkeit gefchwängerten Dunftkreis dringt.

Wir haben in Vorftehendem verfucht, die Kunft des Meifters in allgemeinen Zügen zu kennzeichnen, ohne auf feine überaus zahlreichen Bilder im Einzelnen näher einzugehen, weil bei ihnen niemals das Motiv, fondern der coloriftifche Accent, der poetifche Grundton die Hauptfache find. Doch wollen wir wenigftens zum Schlufs die Titel derjenigen Bilder anführen, die der Künftler felbft für feine Hauptwerke hält. Es find zugleich diejenigen, die in öffentliche Sammlungen übergegangen find: »Die Mondnacht am Golf von Venedig« (in Melbourne), die »Mondnacht an einem fchwedifchen Fjord« (in der Dresdener Galerie), die »Winternacht am Bollwerk« (im Mufeum zu Antwerpen), »Alt-Prerow auf dem Darfs« (in der Berliner National-Galerie) und die »Mondnacht am Prerow-Strom« (in der Galerie zu Prag), denen fich eine »Frühlingsmondnacht auf der Waldwiefe« und eine »Meeresbucht an der Oftfee« ebenbürtig anreihen.

Seit 1878 ift Douzette noch zweimal (1880 und 1889) nach Paris gegangen. Diefe Reifen haben ihn aber nur noch in feiner zuerft gewonnenen Überzeugung beftärkt, dafs die alten Niederländer die Lehrmeifter find, zu denen der Maler immer wieder zurückkehren mufs, wenn er die Natur mit unbefangenen Augen, naiv und ohne Vorurtheil betrachten, erkennen und in ihrem innerften Wefen ergründen will. Dafs das Studium diefer Vorbilder nicht blofs Nachahmer, fondern auch ftarke künftlerifche Individualiäten erzeugen kann, dafür ift uns Douzette ein leibhaftiger Beweis, ein lebendiges Exempel, an dem Jeder, dem die Natur ein Stück poetifcher Naturanfchauung als Tröfter mit auf den Lebensweg gegeben hat, feine helle Herzensfreude haben mufs.

Adolf Rofenberg.





MONDNACHT AM SEE.

Vervielfältigung vorbehalten





DORFSTRASSE AUF PREROW BEI REGENWETTER.





PORTRAIT EINES BILDHAUERS.

GIOVANNI BATTISTA MORONI.



Giovanni Battista Moroni. Nach dem Stich von P. A. Pazzi

Zu der grofsen Zahl nord- und mittelitalienifcher Meifter, die dem Scharfblicke des unvergefslichen Giovanni Morelli die gerechtere Würdigung verdanken, deren fie heutzutage theilhaftig werden, gehört auch der ausgezeichnete Bildnifsmaler *Giovanni Battifta Moroni*. Seine nicht fo felten unbezeichneten Werke gingen früher häufig unter Tizian's Namen oder unter dem feines gefeierten Lehrers Moretto da Brescia, bis der kundige Landsmann des alten Meifters uns die Eigenart Moroni's von jenen unterfcheiden lehrte und die Grundzüge feines wahren Charakterbildes entwarf.[1]

Moroni war in Bondo bei Albino im Bergamaskifchen geboren, und zwar noch im erften Viertel des fechzehnten Jahrhunderts, höchft wahrfcheinlich zwifchen 1520 und 1525. An feinen früheften Bildern bemerkt man den eigenthümlichen, in's Ziegelrothe gehenden Fleifchton, welchen die Werke Moretto's nach 1540 häufig zeigen. Giovanni Morelli folgerte daraus, dafs Moroni um jene Zeit in die Werkftatt des Brescianer Meifters gekommen fein müffe, deffen Voreltern gleichfalls aus dem Bergamaskifchen, einem dem Heimatorte des Moroni nahegelegenen Dorfe im Seriothale, ftammten. Zu den Bildern, welche diefen Schulzufammenhang bezeugen und vermuthlich

[1] Die Werke italienifcher Meifter in den Galerien zu München, Dresden und Berlin, von Ivan Lermolieff, Leipzig 1880, S. 48 ff., und desfelben Autors Kunftkritifche Studien über italienifche Malerei, Leipzig 1891, II, 82 ff.

unter Moretto's Leitung entſtanden ſind, gehört vor allen ein Chriſtus mit Heiligen in der Pfarrkirche von Gorlago bei Bergamo, der dort den Namen des C. Ceresa trägt. Nach Morelli's Urtheil iſt es das dem Moretto am nächſten ſtehende Werk des Moroni. Das auf Leinwand gemalte, ſehr ſorgfältig, aber etwas ängſtlich gezeichnete Bild ſtellt den Heiland mit dem Kreuze ſchwebend in einer Engelsglorie dar; unten auf der Erde knieen Johannes der Täufer und ein Heiliger in kriegeriſcher Rüſtung. In dieſelbe Kategorie der von Moretto abhängigen Jugendbilder des Bergamasken gehören ferner: das Profilbruſtbild Chriſti und der leſende heilige Hieronymus in der ſtädtiſchen Galerie zu Bergamo, die Madonna in den Wolken, unten mit den Heiligen Barbara und Lorenzo, in der Brera, und der Engel in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand. Auch von Moroni's Bildniſſen ſind einzelne, der oben angegebenen Eigenthümlichkeit ihres Incarnats zufolge, mit Entſchiedenheit ſeiner durch den Brescianer Meiſter beſtimmten Jugendepoche zuzuweiſen.

Aber nicht ſehr lange währte dieſe Abhängigkeit. Und es war das dem realiſtiſchen Weſen Moroni's allein entſprechende Fach der Porträtmalerei, in dem er ſich bald zu voller Kraft und Selbſtſtändigkeit hindurcharbeitete. Der derbe, gutherzige Sinn ſeiner engeren Landsleute ſcheint an der ſchlichten, wahrheitsgetreuen Art ſeiner Bildniſſe das gröſste Wohlgefallen gehabt zu haben. Neben den Vornehmen iſt es beſonders der Mittelſtand, der in ſeinen Bildern zahlreich vertreten iſt: ein Publicum, das nicht geſchmeichelt, ſondern vor allem ähnlich, natürlich gemalt ſein will, ſo daſs man die Gemalten leibhaftig vor ſich zu ſehen meint. Dieſer Charakterzug von Moroni's Bildniſſen iſt es vornehmlich, welchen Morelli zuerſt ſcharf hervorgehoben hat. Durch ihn unterſcheidet ſich Moroni geiſtig von Tizian. Letzterer iſt nicht nur in der Farbe ein Poet, ſondern auch in der Auffaſſung. Er ſtrebt in erſter Linie die Seele ſeiner Leute zu erfaſſen und ein erhöhtes, von Farbenglanz umfloſſenes Bild des inneren Menſchen uns zu bieten. Auch Moretto iſt in ſeiner Auffaſſung ſtets von einer gewiſſen Vornehmheit und Eleganz. Moroni dagegen bleibt vor allen Dingen Maler; er gibt die äuſsere Erſcheinung der dargeſtellten Perſonen mit voller Naturwahrheit höchſt geſchickt, aber hausbacken wieder, und dringt nur ſelten auch in ihr Inneres ein. Wenn dies geſchieht, könnte man verſucht ſein, ihn mit Tizian zu verwechſeln, und dann gilt es, genau auf gewiſſe äuſsere Merkmale Acht zu geben, um ſich vor dieſem Irrthum zu bewahren. Morelli machte nach den bekannten Grundſätzen ſeiner Unterſcheidungslehre beſonders auf drei Kennzeichen aufmerkſam, welche dem Moroni eigen ſind: das auffallend kleine Ohr (ſpeciell in den nicht nach dem Leben gemalten Bildern), die ſtets individuell gezeichnete Handform (zum Unterſchiede von den »etwas akademiſch zugeſpitzten«, nie ganz naturwahr gebildeten Fingern des Moretto) und die der Wahrheit ebenfalls näher kommende Fleiſchfarbe, die in den von Moretto nicht beeinfluſsten Bildern »eher erdfarbig« iſt als ſilbertönig oder ziegelröthlich.

In früherer Zeit waren von der italieniſchen Kunſt nur die groſsen Idealiſten oder ihre Gegenfüſsler, die craſſen Naturaliſten, allgemein geſchätzt. Die Berühmtheit der ſchlichten Realiſten vom Schlage Moroni's blieb auf den eng umſchriebenen Kreis ihrer Wirkſamkeit im Leben beſchränkt; und wenn einmal ein Werk von ihnen dieſe Grenzen überſchritt, geſchah es meiſtens unter fremdem Namen. Erſt im Laufe dieſes Jahrhunderts hat ſich der allgemeine Sachverhalt geändert, und mit andern Meiſtern ſeiner Art finden wir auch Moroni jetzt auſserhalb Italiens trefflich vertreten. Es gibt kaum eine groſse Galerie, in der er nicht durch eines oder das andere Werk repräſentirt wäre.

Trotzdem bleibt Bergamo und namentlich deſſen ſtädtiſche Galerie derjenige Ort, wo man ihn am beſten kennen lernen kann. Dieſe, neuerlich durch das Vermächtniſs Giovanni Morelli's bereicherte, Sammlung beſteht bekanntlich aus zwei Haupttheilen, der Galerie Carrara und der Galerie Lochis, beide nach ihren Stiftern ſo genannt. Die erſtere weiſt elf, die letztere fünf Bilder von Moroni auf

und von diefen fechzehn Werken des Meifters find zwölf Bildniffe: meiftens Bruftbilder oder Knieftücke von anfpruchslos bürgerlichem Charakter. Eine durch Gröfse und Kunftwerth hervorragende Stellung nehmen die beiden in ganzer Figur dargeftellten Mitglieder der Bergamasker Patrizierfamilie Spini ein, welche 1852 aus dem Befitze diefes Haufes, in welchem fie bis dahin fich vererbt hatten, von der Mufeumsverwaltung für die Galerie Carrara erworben wurden. Es find Bildniffe einer jungen Frau und eines jungen Mannes, welche nach den fpäter hinzugefügten Lebensdaten zu fchliefsen, 1541 und 1536 geboren fein müffen.[1] Nimmt man das Alter der Frau auf dem Bilde mit dreifsig, das des Mannes mit fünfunddreifsig Jahren an, — was vielleicht noch etwas zu niedrig angefetzt ift, — fo ergäbe das für die Entftehung der beiden Porträts das Jahr 1571; jedenfalls find es Werke der fpäteren Zeit des Künftlers, die den ungefchminkten Realismus feiner Darftellungsweife in vollfter Kraft zeigen. Die Frau, keine Schönheit, aber ernft und würdevoll, ift in ein pfirfichrothes Gewand mit einem fchwarzen Überwurf gekleidet und hält in der Linken einen Federfächer. Der Maler hat der Dame nicht gefchmeichelt, ihren ftrengen Blick, ihren etwas fchief gezogenen Mund, ihr flach am Kopfe anliegendes Haar mit nüchterner Strenge wiedergegeben. Und doch liegt in der ganzen Erfcheinung mit ihrem befcheidenen, aber gefchmackvoll gewählten Coftüm etwas ungemein Anziehendes und Feffelndes. Es ift der Zauber der Wahrheit und der Natur, der hier in frifchefter Unmittelbarkeit feine Macht ausübt. Dasfelbe gilt von dem Porträt des Mannes, einer ganz in Schwarz gekleideten Geftalt, mit dem Barett auf dem Kopfe, in der rechten Hand einen Handfchuh, in der linken ein Papier haltend. Man kann fich keine fchlichtere, aber auch keine lebendigere Figur denken. Keine der beiden Geftalten hat jene Hoheit und jenen Adel, welche den Bildniffen eines Tizian eigen ift und fie zu typifchen Repräfentanten ihrer Gattung macht. Wir haben einfache Menfchen vor uns, die im Bilde wie im Leben nichts Anderes vorftellen wollen, als was fie find. — Von den übrigen Moroni'fchen Bildniffen der ftädtifchen Sammlung in Bergamo find zunächft noch die Nummern 78 und 81 der Stiftung Carrara für uns von Intereffe. Die erftere, das Halbfigurenbild eines Mannes, zeigt die für den Meifter charakteriftifche Durchbildung der Hände mit ganz befonderer Deutlichkeit; die letztere, das Bildnifs eines fitzenden alten Mannes in Zweidrittel-Lebensgröfse, ift ein lehrreiches Beifpiel feiner frühen »rothen« Manier. Ein drittes intereffantes Bild ift das der Dichterin Ifotta Brembati in fchöner reicher Renaiffancetracht. Die Dame war mit einem Grafen Giumelli vermählt und aus der Verlaffenfchaft diefer alten Familie ftammt das Gemälde. — Auch im Privatbefitz von Bergamo ift der vortreffliche heimifche Porträtmaler natürlich noch durch manches tüchtige Werk vertreten, das fich jedoch der näheren Kunde bisher entzieht.

Von den grofsen Galerien Italiens kommt vor allem die Brera in Betracht, welche aufser drei Altarbildern auch zwei gute Porträts von Moroni befitzt, darunter (Nr. 210) das des Antonio Navagiero, der im Jahre 1565 Podeftà von Bergamo war, wie die in der Ecke beigefetzte Infchrift befagt. In der Ambrofiana notirt Burckhardt (Cicerone, 5. Auflage, S. 780) als noch fchöner das Bildnifs »eines kränklich ausfehenden Mannes von energifcher Haltung« vom Jahre 1553. Einzelne Porträts befitzen auch die Galerie von Brescia, die Akademie zu Venedig und die Uffizien in Florenz, letztere vornehmlich das herrliche Halbfigurenbild des »Gelehrten« und ein zweites Porträt in ganzer Figur vom Jahre 1563, das einen in Schwarz gekleideten Mann mit einem flammenden Becken darftellt. — Die Sammlung Cereda-Bonomi zu Mailand rühmt fich des merkwürdigen Porträts eines deutfchen Landsknechthauptmannes von höchft lebendiger Auffaffung, mit der Beifchrift: »Treu und frumb«. Nach dem röthlichen Ton ftammt es aus Moroni's früherer Zeit.

[1] Auf Leinwand, Höhe 1·97, Breite 0·98. Die Infchrift auf dem Bilde der Frau (Nr. 82) lautet PAX RIVOLA SPINVS OBYIT 1613 EATTIS 72, und die auf dem Bilde des Mannes (Nr. 80): BERNARDVS SPINVS OBYIT AN° 1612 ETATIS 76.



Unter den aufseritalienifchen Sammlungen ift vornehmlich die National Gallery zu London reich an trefflichen Bildniffen des Meifters. Drei derfelben, ein (wie es fcheint) am Fufse verwundeter Cavalier, eine fitzende Dame im Brokatkleide und das Halbfigurenbild des Canonicus Ludovico di Terzo von Bergamo (Nr. 1022 bis 1024) befanden fich früher (und zwar unter Moretto's Namen, bis Giovanni Morelli ihren wahren Urheber erkannte) im Haufe Fenaroli zu Brescia und wurden 1876 durch den Kunfthändler Giufeppe Baslini in Mailand nach London verkauft.[1] Schon feit den Sechziger-Jahren befitzt die National Gallery ferner das Bild eines Rechtsgelehrten (Nr. 742, früher in der Sammlung Pourtalès) und das in der nebenftehenden Text-Illuftration abgebildete berühmte Porträt des Schneiders (Nr. 697, aus Palazzo Grimani zu Venedig, und dort fchon im Jahre 1660 von Boschini, Carta del Navegar, Vento V, p. 327, gepriefen). Der ftattliche junge Mann, in feiner weifsen Jacke und rothen faltigen Hofe, fteht mit der Scheere am Arbeitstifch, im Begriff, ein Stück dunklen Tuchs zuzufchneiden. Moroni liebt diefe momentanen, charakteriftifchen Situationen und erhöht dadurch noch die Lebendigkeit feiner Bildnifsfiguren. — Noch ein zweites von Boschini gerühmtes Bildnifs von Moroni befindet fich in London: der Jefuit Ercole Taffo beim Herzog von Sutherland in Staffordhoufe. Waagen (Kunftwerke und Künftler, II, 56) fchildert es treffend und hebt aufser der lebendigen Auffaffung befonders den Fleifs und die Sorgfalt in der Durchbildung aller Theile hervor. »Namentlich — fagt er — find die Fleifchtheile in einem fatten, aber gemäfsigten Ton, in wunderbarer Weiche und Flüffigkeit der Übergänge behandelt, ohne der Beftimmtheit der Formen etwas zu vergeben. Selten habe ich das Feuchte, Schwimmende des Auges fo ausgedrückt gefehen.« — Auch der »Spanifche Krieger«, im Befitze des Earl of Warwick, ift ein glänzendes Beifpiel der Porträtkunft Moroni's, gleich ausgezeichnet durch Schärfe der Charakteriftik wie durch meifterhafte Malerei. — Die Sammlung des Earl of Northbrook in London weift ein Werk aus der mittleren Periode des Meifters auf in dem Kniestück eines offenbar italienifchen Kriegers, Marius Benvenutus mit Namen, welcher der Infchrift zufolge Feldherr in Dienften Carls V. war. Das trefflich erhaltene Bild ift in einem feinen grauen Ton gehalten.[2]

Die Bilder in den Galerien von St. Petersburg, Paris und Madrid fügen kein erhebliches neues Moment zu der Charakteriftik des Meifters hinzu. Recht würdig ift derfelbe dagegen in Berlin und München vertreten. Das angebliche Selbftbildnifs in der Berliner Galerie ift als folches zwar unbezeugt und problematifch, aber fehr geiftreich und lebendig; von den beiden andern Bildern derfelben Sammlung hat die lebensgrofse Halbfigur eines jungen Mannes durch ihre Datirung ein befonderes Intereffe. Auf einem offenen Briefe, der auf dem hinter der Figur befindlichen Tifche liegt, lieft man nämlich die Worte: Settembre XX. MDLIII, das frühfte bisher auf einem Bilde Moroni's nachweisbare Datum. — In der Münchener Pinakothek erkannte Morelli noch in feinem letzten Werke (Kunftkrit. Studien, II, 82 ff.) mit Entfchiedenheit zwei Bildniffe als Werke des Bergamasken an, von denen eines nach Mündler's Vorgang officiell Moretto's Namen erhalten hat: nämlich das Halbfigurenbild eines in feinem Zimmer fitzenden Geiftlichen und das Porträt einer in Pelz gekleideten Frau, »zwar etwas verputzt, aber immerhin noch ein gutes Werk des Meifters, zwifchen 1560 bis 1570 gemalt«. — Wir müffen unfer Urtheil über diefen Punkt ebenfo zurückhalten, wie über die Beftimmung zweier anderer Bildniffe, die Morelli dem Bergamasken vindicirte: nämlich das lebensgrofse Porträt des Cardinals Criftoforo Madruzzi und ein zweites männliches Bildnifs in ganzer Figur, beide im Befitze der Familie Salvadori zu Trient. Das erftere galt bisher als ein Werk des Tizian.

[1] Eine genaue ftiliftifche Würdigung nebft Phototypie des Cavaliers gibt Guftavo Frizzoni in feinem kürzlich erfchienenen Buche: Arte italiana del Rinascimento, pag. 343.

[2] J. P. Richter, A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging tho the Earl of Northbrook, London 1889, p. 146, Nr. 197.





GALERIE CARRARA ZU BERGAMO

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart

Dieſelbe Benennung trug noch vor Kurzem das herrliche Bildniſs in der kaiſerlichen Gemäldegalerie zu Wien, welches in Johann Lindner's wohlgelungenem Stiche den Leſern vorliegt. Es iſt der ſogenannte Veſalius, von Anderen für Sanſovino ausgegeben, unzweifelhaft das Porträt irgend eines kunſtübenden Landsmannes des Moroni, wahrſcheinlich eines Bildhauers, der mit lebhaft auf den Beſchauer gerichtetem Blick den Torſo einer kleinen männlichen Figur in beiden vorgeſtreckten Händen hält. Man kann nichts edler Männliches und kraftvoll Schöneres ſich denken als dieſe ſchlanke Geſtalt mit dem jugendlichen, fein gezeichneten, von braunem Bart umrahmten Geſicht und den ſehnigen, durch den zurückgeſtreiſten Ärmel bloſsgelegten Körperformen. Der Adel der



Der Schneider. Von Gio. Batt. Moroni. (National Gallery in London.)

Erſcheinung erklärt genügend die frühere Beſtimmung als Tizian. Und doch ſpricht Alles zwingend für Moroni: das Momentane der Situation, die Schärfe der Charakteriſtik, der durchaus realiſtiſche, bis in das feine Leben der Epidermis eindringende maleriſche Vortrag. — Eine ausgeſprochen viel derbere Charakteriſtik lebt in dem zweiten Moroni'ſchen Bilde der kaiſerlichen Galerie. Dasſelbe galt früher für ein Werk des Johann von Calcar. Und es hat in der That etwas Niederländiſches in dem ſchlichten Realismus ſeiner Auffaſſung und Behandlung, wie ſo manches andere Werk des Moroni. Es kann von keinem andern Meiſter, als von ihm, auch hier die Rede ſein, wie ſchon A. Krafft richtig herausgefühlt, Otto Mündler zuerſt mit Sicherheit erkannt hat. Während das erſterwähnte Bildniſs mit ſeinen zarten, grauen Tönen in der Modellirung des Kopfes die Kunſt des Moroni auf ihrer vollen Höhe zeigt, gehört das zweite, ſeiner in's Röthliche gehenden Carnation

zufolge, wohl in des Künftlers frühere Zeit. Beide ftammen, wie fo viele italienifche Bilder der Galerie, aus dem Vermächtnifs des Erzherzogs Leopold Wilhelm. (Siehe des Verfaffers Text zu Unger's Galeriewerk und von Engerth's Katalog, I, S. 221.)

Moroni ftarb noch im beften Mannesalter, 1578, während er eben mit der Ausführung eines grofsen »Weltgerichtes« für die Pfarrkirche von Gorlago bei Bergamo befchäftigt war. Das genannte Werk, wie die übrigen kirchlichen Bilder in den Dörfern der Umgebung, in La Ranica, Fiorano, Defenzano, Cenate, Fino, Almenno, Roncola, Romano, Seriate und an andern Orten, find recht gefchickt und folid gemachte Arbeiten, aber mit feiner Seele ift Moroni nicht dabei gewefen. Diefe fpricht nur aus feinen Bildniffen, hier aber mit folcher Gewalt, dafs wir in ihrem Anfchauen, mit dem Dichter in Shakespeare's »Timon von Athen«, ausrufen möchten:

»Er meiftert die Natur: kunftreiches Streben
Lebt in der Farb' lebend'ger als das Leben!«

Carl von Lützow.

MORIZ VON SCHWIND'S

KREUZWEGSTATIONEN IN REICHENHALL.

In einem noch ungedruckten Briefe aus München vom 12. November des Jahres 1860 fchreibt Moriz von Schwind an Eduard Bauernfeld: »Du wirft Dich vielleicht wundern, mich an Kirchenbildern arbeiten zu denken. Unfer einem kann es auch einmal vergönnt fein, das Nobelfte in die Hand zu nehmen, was es gibt.« Damals war er an den Bildern des grofsen Flügelaltares der Frauenkirche in München befchäftigt, mit dem prächtigen Dreikönigsbilde im Mittelpunkte der Weihnachtsdarftellungen und den vier Paffionsbildern für die Faftenzeit auf der Aufsenfeite der Flügel.

Im Beginne des Jahres 1862 wurde ihm der Auftrag zu Theil, die uralte, romanifche, durch die Bemühungen des kunftfreundlichen Pfarrers Rienecker reftaurirte Kirche in Reichenhall mit Fresken zu beleben. Er ging rafch an's Werk und vollendete mit Hilfe feines treuen Schülers Moosdorf feine Aufgabe in zwei Jahren: In der Chornifche des Mittelfchiffes wurden auf Goldgrund die Dreieinigkeit, unter ihr einzelne ftehende Heiligengeftalten, die Patrone der Kirche, gemalt. Auch in der Nifche des rechten Seitenfchiffes kamen ftehende Heiligengeftalten auf Goldgrund zur Ausführung, während der linke Seitenaltar mit einem alten Muttergottesbilde erhalten blieb. Über den Pfeilern des Mittelfchiffes aber wurden auf Goldgrund grau in grau in Medaillons die vierzehn Stationen des Kreuzweges dargeftellt, deren Entwürfe die Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft in Heliogravüren veröffentlicht, von denen ein Blatt diefem Hefte beiliegt.

Schwind, der gemeinhin nur als der Maler ritterlicher Lebensfreudigkeit und romantifcher Sagen- und Märchendichtung bekannt ift, hat fich hier an eine nahezu ascetifche Aufgabe gemacht. Es hat, wir möchten faft fagen, etwas Rührendes, den Meifter, der fich fo gerne in freier Dichtung

erging, an die Darftellung der vierzehn Kreuzwegftationen gehen zu fehen, in denen der Leidensgang des Heilandes in kirchlich fixirten, zum Theil wiederkehrenden Situationen, wie der dreimalige Fall unter der Laft des Kreuzes, den Künftler in ftreng begrenzte Bahnen weift, ohne ihm aber am Schlufse die Freude einer öfterlichen Siegesdarftellung zu gewähren.

Den Gedanken der Erlöfung durch Leiden hatte Schwind fo oft im Kleide des Märchens und der Legende zum Vorwurfe feiner Kunft gemacht. Hier ift er der Gegenftand tieferntter religiöfer Betrachtung der hiftorifchen Thatfache.

Die Darftellungen befchränken fich, der Medaillonform angemeffen, meift nur auf drei bis vier Figuren und halten fich in jener myftifchen Ruhe, welche die alten Meifter chriftlicher Kunft in ihren Darftellungen des Martyriums fo gerne beobachteten; denn das Leiden des Erlöfers bringt dem Chriften nicht troftlofen Weltfchmerz, fondern zeigt den Weg durch Nacht zum Licht.

Die Scenen, deren Aufeinanderfolge, wie in allen Bilderreihen, von grofser Bedeutung auch zum künftlerifchen Verftändniffe der fich fteigernden Vorgänge ift, find folgende:

1. *Chrifti Verurtheilung durch Pilatus.* Die fchön bewegte Figur des römifchen Procurators im Hintergrunde, dem ein Knabe Waffer über die Hände giefst, deutet, ohne mehr in die Handlung einzugreifen, die vollzogene Verurtheilung an, während im Vordergrunde die Geftalt des dornengekrönten, gefeffelten Erlöfers, geführt von einem gemeinen Schergen, dem Befchauer entgegenfchreitet. Der für die Menfchheit fich opfernde Chriftus ift dem Auswurfe derfelben zur Todespein preisgegeben.

2. *Jefus nimmt in hingebender Liebe das Kreuz auf feine Schultern.* Die Darftellung entfpricht dem Texte: »Er ift geopfert worden, weil er felbft gewollt.« Die übernommene fchwere Bürde ift durch die Hantirung des Hebens der beiden Schergen, deren Köpfe faft ganz verdeckt find, in wenigen Linien meifterhaft ausgeprägt. Die Rachfucht der Pharifäer charakterifirt die ftilvoll gezeichnete Einzelgeftalt rechts.

3. *Der erfte Fall unter der Laft des Kreuzes.* Der Heiland ftützt fich im Sinken mit der rechten Hand auf einen Stein, während feine Linke das Kreuz umfafst. Er blickt auf den Befchauer heraus.

4. *Jefus begegnet auf feinem Leidenswege feiner Mutter.* Tief gebeugt, mit gefchloffenen Augen fchreitet Chriftus bergan an der Mutter vorüber. Maria, eine edle Geftalt im weiten Mantel, fteht aufrecht im Vordergrunde, während eine knieende Begleiterin die Arme ausbreitet, um die Wankende zu umfaffen.

5. *Simon von Cyrene hilft dem todesmüden Erlöfer das Kreuz tragen.* Die Darftellung ift eine ganz eigenartige, indem Simon vorausfchreitend die gröfsere Laft trägt und Chriftus fich auf deffen Hüfte ftützt.

6. *Veronica reicht Chriftus das Schweifstuch, auf dem fich nach dem Abtrocknen fein Antlitz zeigt.*

7. *Jefus finkt zum zweiten Mal zu Boden.* Mit dem Ausdruck grofser Ermattung finkt Jefus auf beide Hände, während einer der Henkersknechte das Kreuz im Fallen auffängt.

8. *Chriftus redet die weinenden Frauen mit den Worten an: »Weinet nicht über mich, fondern über euch und euere Kinder.«* Die Gruppe ift eine der fchönften und abgerundetften des ganzen Cyclus.

9. *Der Heiland finkt in äufserfter Erfchöpfung zum dritten Male zur Erde.* Sein Antlitz berührt den Boden — eine fehr ausdrucksvolle Darftellung. Wieder hindert einer der Schergen den Fall des Kreuzes, während der andere den Erlöfer am Gürtel zerrt.

10. *Jefus wird vor der Kreuzigung feiner Kleider beraubt.* Der geöffnete Mund des Erlöfers fcheint ein Gebet zu fprechen. Er betete ja während des Leidens mit den prophetifchen Worten des 21. Pfalmes.

11. *Jesus wird an das Kreuz geheftet.* (Vergl. die beiliegende Heliogravüre.)

12. *Der Kreuzestod Christi in Gegenwart der heiligen Mutter und des treuen Jüngers Johannes.* Maria sicht mit tiefsinnigem Blicke in das Antlitz ihres Sohnes, auf dem der Schatten des Todes sich ausbreitet. Johannes verdeckt mit beiden Händen das Gesicht.

13. *Der entseelte Erlöser ruht unter dem Kreuze im Schofse seiner Mutter.* Zwei Engelsgestalten nahen anbetend rechts und links. Die überaus ernste Composition, wenngleich in der vorliegenden Skizze weniger durchgeführt als die übrigen, wäre jeden grofsen Meisters würdig.

14. *Der Leichnam Christi wird in's Grab gesenkt.* Die Darstellung weicht von der üblichen ab. Sie berührt uns fremd, obgleich sie in ihrer strengen Symmetrie den Abschlufs des ganzen Leidens charakterisirt.

Das Erlösungswerk ist vollendet und für die Ewigkeit hinterlegt als ein Schatz des Erbarmens in der Gottheit selbst. Schwind hat seine Leidensdarstellungen bis an das Dreifaltigkeitsbild der Apsis fortgeführt. Dort hält der ewige Vater den gekreuzigten Sohn der Welt zur Anbetung vor. Der Meister fafste also die Darstellungen des Mittelschiffes der Kirche als ein zusammen gehöriges Ganzes auf, so dafs die Kreuzwegdarstellungen im Sinne des obigen Gedankens in dem Dreifaltigkeitsbilde ihren krönenden Abschlufs finden.

Lukas Ritter von Führich.







Meisterwerke niederländischer Maler

in der

Galerie Weber zu Hamburg.

Dreiundzwanzig Radirungen von William Unger mit Text von Friedrich Schlie.

Es ift ein vornehm ausgeftattetes, echt künftlerifches Prachtwerk, welches unter dem Titel »Hervorragende Gemälde niederländifcher Meifter der Galerie Weber« in diefen Tagen im Verlage von *H. O. Miethke* in Wien erfchienen ift. Seiner kunftgefchichtlichen und künftlerifchen Bedeutung nach gehört es zu den tüchtigften derartigen Veröffentlichungen der letzten Jahre. Geftattet es doch den Kunftfreunden, denen es noch nicht vergönnt war, Hamburg zu befuchen, einen lohnenden, wenn auch nur theilweifen und einfeitigen Einblick in die künftlerifchen Schätze, welche ein feinfinniger und kenntnifsreicher Hamburger Kaufmann innerhalb eines Vierteljahrhunderts in feiner nunmehr mit einem befonderen Galeriegebäude in Verbindung gefetzten Wohnung aufgehäuft hat! Macht es uns doch mit dreiundzwanzig neuen Radirungen Meifter *Unger's* bekannt, zarten, frifchen, fein im Geifte der Maler, deren Bilder fie wiedergeben, empfundenen Blättern, die fich den gefchätzteften Nummern feines reichhaltigen und inhaltreichen Ätzwerkes anfchliefsen! Und ift es doch obendrein mit anregenden kunftgefchichtlichen Erörterungen *F. Schlie's,* des Directors des Schweriner Mufeums, verfehen, der bekanntlich zu den einfichtigften Erforfchern und Kennern der Gefchichte der niederländifchen Malerei gehört!

Die Galerie Weber in Hamburg verdankt ihre Entftehung lediglich dem Sammeleifer und dem Gefchmack ihres Gründers und Befitzers, des Confuls Ed. Weber, in deffen ererbtem Kunftfinn fchon durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Italien, der ihm im frühen Knabenalter an der Seite kunftbegeifterter Eltern befchieden war, die Keime zielbewufsten Schaffens rege geworden fein müffen. Als Sammler kehrte Weber, nur wenig über dreifsig Jahre alt, zu Anfang der Sechziger-Jahre von jenfeits des Oceans zurück, wo er fich, die Zeitigung der Früchte feiner gediegenen Gymnafialbildung der Zukunft überlaffend, zunächft gefchäftlich auf eigene Füfse geftellt hatte. Seine erfte, ihm in manchen Beziehungen noch heute theuerfte Sammlung, war feine bekannte Sammlung antiker Münzen, deren Würdigung andern Federn vorbehalten werden mufs. Das Stammbild feiner Sammlung von Gemälden alter Meifter erwarb er 1864. Der Gedanke, eine wirkliche Sammlung alter Gemälde zu fchaffen, fcheint ihm erft 1868 gekommen zu fein, als er eine ganze Reihe guter, wenn auch zum Theil fchwer beftimmbarer Bilder etwas geheimnifsvoller fpanifcher Herkunft auf einmal erwarb. Seit diefer Zeit hat feine Gemäldefammlung fich ununterbrochen vergröfsert. Manches Lehrgeld mufste natürlich bezahlt werden. Schwächere Erwerbungen wurden immer wieder abgeftofsen, beffere Bilder immer wieder eingetaufcht. Der Eifer Weber's wuchs mit feinen Erfolgen. Zu Ende der Siebziger-Jahre befafs er von den italienifchen und fpanifchen Bildern, die feine Sammlung noch heute zieren, aufser den 1868 erworbenen, bereits Ribera's koftbare Jugendarbeit »Die Anbetung der Hirten«, Sogliani's, des Credi-Schülers, hübfche »Heilige Familie«, die Carlo Dolci zugefchriebene »Heilige Katharina«, Bern. Bellotto's beide kleine venezianifche

Anſichten und die beiden ſchönen, die Kreuztragung und die Kreuzigung darſtellenden Gemälde Tiepolo's aus der Sammlung Brentano. An guten altdeutſchen Bildern beſtimmbarer Meiſter befaſs er um dieſe Zeit zum Beiſpiel ſchon A. Altdorfer's »Verkündigung« von 1521, Hans von Kulmbach's treffliche Bildniſſe von 1513, Kranach's »Amor mit der Honigſcheibe« von 1532 und einige der Bilder B. Bruyn's, an denen ſeine Sammlung beſonders reich iſt; an niederländiſchen Bildern des ſechzehnten und des früheren ſiebzehnten Jahrhunderts zum Beiſpiel Heemskerk's »Gaſtmahl beim Phariſäer« von 1561, Ad. Willaerts' »Jagd auf wilde Ziegen«, Seb. Vranx' »Lagerſcene« und P. Brueghel des Jüngeren »Bauernfeſt im Freien«. Am reichſten waren aber auch damals ſchon die Niederländer des ſiebzehnten Jahrhunderts in der Galerie Weber vertreten: es ſei nur an Frans Hals' ſchönes männliches Bildniſs aus der Sammlung van der Willigen, an Jan Steen's »Enthaltſamkeit des Scipio«, an die beiden Landſchaften von Jan van Goyen, an den »Triumphzug Neptuns« von Fr. Francken II., an D. Teniers' »Bauern mit der Trinkkanne«, an das weibliche Bildniſs von J. G. Cuyp, an die ſchönen Kirchenbilder von G. Houckgeeſt und von P. Saenredam, an die Blumenſtücke und Stilleben von D. Seghers, R. Ruyſch, C. de Heem, A. van Beyeren und Ch. W. Hamilton, an die Sittenbilder von J. M. Molenaer, P. Quaſt und Jan Hals erinnert.

Zu einer Privatſammlung erſten Ranges entwickelte ſich die Galerie Weber gleichwohl erſt im Laufe der Achtziger-Jahre. Der Eigenthümer hatte ſeine Kenntniſſe durch fortgeſetzte Reiſen und Studien bedeutend erweitert. Auch war er in der Lage, erheblich beträchtlichere Mittel für Bilderankäufe aufzuwenden, als in dem vorhergehenden Jahrzehnt. Jetzt erſt lernten die einfluſsreichen groſsen Händler ſeine Galerie als würdige Wettbewerberin auf dem Weltmarkte ſchätzen; jetzt erſt fingen anerkannte Kenner an, ſich durch Rath und Vermittlung uneigennützig für ſeine Sammlung zu verwenden; jetzt erſt trat er auf den groſsen europäiſchen Bilderverſteigerungen gelegentlich als Nebenbuhler öffentlicher Sammlungen auf.

Im Kunſthandel erwarb Weber gleich 1880 die ſchöne groſse Altartafel mit der »Darſtellung im Tempel« von Hans Holbein dem Älteren und ein feines weibliches Bildniſs des weſtphäliſchen Meiſters Ludger tom Ring. 1881 folgten: der groſsartige männliche Studienkopf, der von Bürger dem Rubens zugeſchrieben wurde, von Schlie aber, wohl richtiger, auf Lievens zurückgeführt wird, das herrliche männliche Bildniſs von F. Bol, die ſchöne »Darſtellung im Tempel« aus der Jugendzeit Rembrandt's, das feine Seeſtück von W. van de Velde dem Jüngeren, »Die Zwillinge« von Jan Steen, das »Kirchen-Innere« von Em. de Witte und das Geflügelſtück mit den Meerſchweinchen von M. de Hondecoeter; in den folgenden Jahren: zum Beiſpiel die beiden bezeichneten Altarblätter von Marco Palmezzano, die bezeichnete groſse »Kreuzigung« von Saſſoferrato, Rubens' eigenhändiges Prachtbildniſs der Helene Fourment, die Landſchaft von Luc. Gaſſel, das ernſte männliche Bildniſs von G. Flinck, das anziehende ſpätere Bild Pieter de Hoogh's«, die beiden Darſtellungen von A. van Oſtade und die beiden bedeutenden Waſſerfall-Landſchaften von J. van Ruisdael.

Durch die Vermittlung kunſtgelehrter Kenner erhielt Conſul Weber in dieſem Jahrzehnt nach und nach zum Beiſpiel das groſse altkölniſche Triptychon des Meiſters von S. Severin, die charakteriſtiſche »Kreuzigung« des Meiſters des Todes Mariæ, das bedeutſame, bezeichnete, 1503 datirte Sittenbild des Jacopo de' Barbari, Rubens' eigenhändige Skizze zum »Apokalyptiſchen Weibe« und gegen Ende dieſes Zeitraumes anerkannte Bilder ſo tüchtiger italieniſcher Meiſter wie Sodoma (Lucrezia), Beccafumi (Heilige Familie), Moretto (Pietà, ſein letztes Bild), Previtali (Madonna) und Bonifazio Veroneſe II. (Darſtellung im Tempel).

Den erſten ergiebigen Zufluſs durch die Auflöſung einer bekannten beſtehenden Sammlung erhielt die Galerie Weber aus der von Waagen beſchriebenen Sammlung Meſtern in Hamburg, die





W. van de Velde, »Stille See mit Schiffen«

1882 verkauft wurde. Sie beftand faft nur aus kleineren Bildern guter niederländifcher Meifter des fiebzehnten Jahrhunderts. Unter den Bildern, welche Conful Weber aus ihr erwarb, find Ruisdael's »Waldrand«, Teniers' »Unfreiwillige Rückkehr aus dem Wirthshaus«, Verelft's »Kartenfpieler im römifchen Vicolo«, Dujardin's »Gemüfehändlerin«, Wouwerman's »Falkenjagd«, die kleinen Bildniffe von W. van Mieris und Ary de Vois, fowie die hübfche Landfchaft von Wynants hervorzuheben. Befonders reich an grofsen Auctionen war das Jahr 1886. Auf der Auction Brenken-Bechade in Köln erwarb die Galerie Weber einen feinen Klappaltar von B. Bruyn, eine »Muficirende Gefellfchaft« von P. Codde, den ausgezeichneten »Jefus im Tempel« von B. Fabritius, das grofse Familienbild von G. Coques (G. Tilborch?) und die Mühlenlandfchaft von Hobbema, von welcher Bredius fagt (Kunft-Chronik 1886, S. 476), es fei ihm unerklärlich, dafs fie keinen höheren Preis erzielt, als Weber für fie bezahlt habe. — Durch die Auction Artaria in Wien gingen die drei lebensgrofsen Bildniffe von H. Muelich, von Angelo Bronzino und von Tintoretto in den Weber'fchen Befitz über. — Auf der Auction Nieuwenhuys in London wurde Annibale Carracci's vorzügliche »Vifion des heiligen Rochus«, Raffaellino's del Garbo von Waagen anerkanntes, von F. Harck eher der Schule Dom. Ghirlandajo's zugefchriebenes, jedenfalls wunderfchönes Madonnenbild von Alton Towers, Ph. Wouwerman's »Raft von vier Cavalieren« und A. Cuyp's Meifterwerk »Kuhmelke im Freien« erworben. — Endlich fand in London in demfelbem Jahre auch die Verfteigerung der berühmten Marlborough'fchen Sammlung von Blenheim bei Oxford ftatt. Conful Weber errang auf ihr Rubens' grofse »Carità Romana« (das vollftändigfte Exemplar diefer Darftellung), van Dyck's Bildnifs der Herzogin de Croy, J. Jordaens' tief empfundene »Pietà« und Maratta's grofse »Maria auf der Weltkugel«. — Auf der Auction Rinecker in Köln erwarb Weber 1888 noch ein meines Erachtens echtes Madonnenbild von Dom. Puligo, auf der Auction Klinkofch in Wien einige kleine Bilder feltenerer niederländifcher Meifter zweiten Ranges, wie P. de Bloot's und N. Veerendael's.

Auch das gegenwärtige Jahrzehnt fing verheifsungsvoll für die Galerie Weber an. In den Jahren 1890 und 1891 wurden zum Beifpiel auf der Auction van der Ropp in Köln unter Anderen eine Landfchaft erften Ranges von C. Decker und ein Seeftück von Zeemann, im Kunfthandel noch eine fchöne Landfchaft jener Art, welche doch wohl mit Recht auf Jan Vermeer van Delft zurückgeführt wird, ferner eine fchöne Renaiffance-Architektur von Dirk van Delen, eine grofse »Ausftellung Chrifti« von Jacopo oder Francesco Baffano, eine von Morelli anerkannte »Verkündigung« von Palma Vecchio, eines der beften Stillleben von Pieter Claesz und — last not least — ein Hauptbild der Spätzeit Rembrandt's angekauft, ein »Betender Pilger« (oder Heiliger Jacobus) von 1661. Es ift fchade, dafs diefes ausgezeichnete, auch von Bode voll gewürdigte und empfohlene Gemälde zu fpät kam, um dem vorliegenden Werke von Unger und Schlie einverleibt zu werden. Es verfpricht in Zukunft als der »grofse Rembrandt Weber« eine kunftgefchichtliche Rolle zu fpielen.

Diefe kurze Überficht über die Entftehungsgefchichte der Galerie Weber hat uns zugleich mit einer Reihe ihrer bedeutendften alten Gemälde — ihre ausgezeichneten Werke neuerer deutfcher und franzöfifcher Meifter bilden, in den Wohnräumen zerftreut, noch eine Sammlung für fich — bekannt gemacht. Alles in Allem gehören von ihren etwa dreihundertundzehn alten Bildern etwa achtzig den altdeutfchen und altniederländifchen, weitere achtzig den italienifchen, fpanifchen und franzöfifchen Schulen, einhundertundvierzig den niederländifchen Schulen des fiebzehnten Jahrhunderts und zehn den deutfchen Schulen des fiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts an. Diefer Überblick wird genügen, um darzuthun, dafs die Galerie Weber unter den Privatfammlungen Deutfchlands, jedenfalls in Bezug auf die Vielfeitigkeit und Reichhaltigkeit, gegenwärtig den erften Rang einnimmt. Sicher gilt dies auch von ihrer Aufftellung. Nachdem fie mit den grofsen Erwerbungen der letzten fünf Jahre wenigftens zu einem vorläufigen Abfchlufs gebracht worden ift, hat Conful Weber ihr unmittelbar neben feinem geräumigen, herrlich »an der Alfter« gelegenen Wohnhaufe ein eigenes, gefchmackvolles Gebäude errichtet, deffen Säle mit den Sälen des erfteren in Verbindung gefetzt worden find. Der grofse Saal im Erdgefchoffe des neuen Gebäudes beherbergt hauptfächlich die altdeutfchen und altniederländifchen Gemälde.

Von den beiden hohen Oberlichtfälen des erften Stockwerkes ift der erfte den Italienern, der zweite den Niederländern des fiebzehnten Jahrhunderts gewidmet. Die malerifch-decorative Ausftattung des Gebäudes rührt von dem gefchickten Hamburger Maler H. C. Krohn her. Die Säle find bis zum letzten Platz gefüllt. Immerhin aber würde es der Galerie zum Vortheil gereichen, wenn noch etwa zehn Procent — ein auffallend geringer Procentfatz für eine unter ähnlichen Bedingungen zufammengebrachte Privatfammlung — ihrer Bilder als minderwerthig nach und nach durch andere erfetzt würden. Conful Weber gehört zu den verhältnifsmäfsig feltenen Sammlern, denen es einerfeits um eine gewiffe kunftgefchichtliche Vollftändigkeit, andererfeits aber auch nur um die kunftgefchichtliche Wahrheit zu thun ift, und gerade weil er felbft Kenner ift, läfst er fich auch leicht überzeugen, wenn er im Drange der Angebote hier und da einmal einen Fehlgriff gethan hat. Die Ausnahmen beftätigen auch hier die Regel, und in der Regel hat Conful Weber eben nur gute und echte Bilder erworben.

Ift es nun als ein bedeutendes Verdienft eines Einzelnen anzuerkennen, eine derartige Gemäldefammlung zufammengeftellt zu haben, fo erwächft ihrem Schöpfer andererfeits aus diefem Verdienft auch die Pflicht, dafür Sorge zu tragen oder es doch zuzulaffen, dafs feine Schätze durch Veröffentlichungen jeder Art der Kunftgefchichte dienftbar gemacht werden. Conful Weber ift fich diefer fchönen Pflicht durchaus bewufst. Schon vor einigen Jahren hat Franz Hanfftängl in München in einer feiner bekannten rothen Mappen, welche diefes Mal den Titel »Galerie Weber in Hamburg«

trägt, eine Auswahl der beften der grofsen italienifchen, niederländifchen und fpanifchen Bilder der Sammlung in guten Photographien veröffentlicht. Eine Fortfetzung diefes Werkes wäre, nachdem die Galerie fich gerade um Bilder diefer Art wefentlich bereichert, fehr zu wünfchen. Inzwifchen nun hat H. O. Miethke in Wien das vorliegende, bereits kurz charakterifirte Prachtwerk Unger'fcher Radirungen nach niederländifchen Gemälden der Galerie Weber mit einem kunftgefchichtlichen Text von F. Schlie herausgegeben. Nach dem gewonnenen Überblick über den Gefammtinhalt der Weber'fchen Sammlung wird man die Eingangsbemerkung zugeben, diefes Prachtwerk geftatte nur einen einfeitigen und theilweifen Einblick in ihre Schätze. Macht es uns doch nur mit ihren Bildern niederländifcher Meifter des fiebzehnten Jahrhunderts und nur mit 23 von etwa 140 Bildern diefer Art bekannt! Aber Unger'fche Radirungen find eben auch etwas Koftbares. Es wäre gewifs ein unbefcheidener Wunfch, die ganze Galerie Weber in Unger'fchen Radirungen vervielfältigt zu fehen. Natürlich befitzt nicht jedes Bild Vorzüge genug, um in ein anderes Kunftwerk von dem Range der Radirungen Unger's überfetzt zu werden; und Unger's Art zu radiren fteht anerkanntermafsen den altdeutfchen und italienifchen Bildern auch bedeutend weniger gut zu Geficht als den niederländifchen Gemälden des fiebzehnten Jahrhunderts. Gerade in der Wiedergabe der letzteren hat Unger von jeher feine Triumphe gefeiert und auch jetzt wieder fein Beftes dargeboten. In der Befchränkung hat fich alfo auch hier die Meifterfchaft gezeigt. Die Abtheilung der niederländifchen Meifter des fiebzehnten Jahrhunderts enthält übrigens weitaus die geringfte Anzahl minderwerthiger und weitaus die gröfste Anzahl unzweifelhafter, echter Gemälde der Galerie Weber. Von ihren 140 Bildern mögen kaum ein halbes Dutzend als Nieten zu bezeichnen fein. Gerade ein Einblick in diefe Abtheilung verfetzt uns daher auch am beften in den feinfinnigen und vielfeitigen Geift, der uns aus der ganzen Sammlung anweht; dafs Conful Weber, Profeffor Unger und Hofrath Schlie für die Vervielfältigung 23 Gemälde ausgewählt haben, welche die niederländifche Atheilung des fiebzehnten Jahrhunderts im beften Lichte zeigen, verfteht fich von felbft. Von den 23 Radirungen find die acht kleineren dem Schlie'fchen Texte einverleibt, während die fünfzehn gröfseren als befondere Blätter den Schlufsinhalt der Mappe bilden.

*
* *

Betrachten wir zunächft die acht kleineren Blätter! *A. Brouwer's* »Flötenfpieler« — es ift ein junger, an einem Holztifch fitzender Bummler mit fchiefem Geficht, dem ein zweiter mit Hut und Mantel über die Schultern blickt — muthet uns in Unger's Radirung, wenigftens in coloriftifcher Beziehung, noch feiner brouwerifch an als im Original. — Von *Pieter Verelst's* »Kartenfpielern im römifchen Vicolo« — wir halten uns an Schlie's Bezeichnung, obgleich wir nicht überzeugt find, dafs diefe italienifche Gaffe gerade in Rom zu fuchen fei — bringt die Radirung befonders den über der mittelalterlich dreinblickenden Stadtanficht liegenden feinen Luftton in anfchaulicher Abftufung zur Geltung. — Meifterhaft ift die zarte Silberftimmung der Landfchaft auch in der Wiedergabe von *Teniers'* »Unfreiwilliger Rückkehr vom Wirthshaus« herausgekommen. Wir fühlen aus ihr die ganze anmuthige helle Farbentonleiter heraus, die diefes kleine Meifterwerk auszeichnet. — Die Radirung nach *Wouwerman's* köftlicher kleiner »Falkenjagd« (fiehe Seite 35) bringt zugleich die Feinheit der Zeichnung und die Lebendigkeit der Bewegung von Roffen und Reitern ungemein charakteriftifch zur Anfchauung. — *Dujardin's* »Italienifche Gemüfehändlerin bei ihrem Efel« wäre auch auf Unger's Blatt fchon an der Eigenart der Bildung und Beleuchtung der Wolken fofort als ein Werk diefes Meifters zu erkennen. — *Van Goyen's* fchlichte Landfchaft von 1634, »Das flecken-

gebliebene Rad«, tritt in der Radirung vielleicht etwas zu fchwarz in die Erfcheinung. — *W. van de Velde* des Jüngeren »Stille See mit Schiffen« wirkt umgekehrt in der Nachbildung vielleicht etwas zu leer in der Wiedergabe ihrer duftigen Helligkeit, doch können wir diefe immerhin nachempfinden. Wir glauben den Salutfchufs über die ausgedehnte Fläche ohne Widerhall fich weithin fortpflanzen zu hören (fiehe Seite 31). — *Cornelis de Heem's* leckeres Frühftück »Früchte, Auftern und Wein« aber wirkt im Bilde gerade fo faftig und verführerifch wie in der Natur, und in Unger's Radirung beinahe fo wie im Bilde. Wir bringen diefe köftliche Darftellung als Schlufsvignette auf Seite 36.



Ph. Wouwerman. »Falkenjagd«.

Nun aber die gröfseren Hauptblätter! Dafs *Rembrandt's* »Darftellung im Tempel«, ein merkwürdiges, 1628 oder 1629 entftandenes Jugendbild des Meifters, welches in dem fcharfen Gegenfatz des hell von links auf die Hauptgruppe fallenden Lichtes zu dem Schatten, in den der ganz vorne knieende, von hinten gefehene Jofeph gehüllt ift, das »Helldunkel« des Meifters fchon in voller Ausbildung zeigt, feiner malerifchen Wirkung nach von Unger meifterhaft wiedergegeben worden ift, verfteht fich bei der bekannten Verwandtfchaft der Nadeln Unger's und Rembrandt's von felbft. Aber auch »der Ausdruck frommer Andacht, die echte Sonntagsftimmung«, welche Bode (Studien S. 369—370), diefem Bilde nachrühmt, weht uns in überzeugender Weife aus dem fchönen Blatte an. — *B. Fabritius'* »Jefusknabe im Tempel«, das liebenswürdige Bild, welches, bevor es in die Galerie Weber kam, Rembrandt felbft zugefchrieben wurde, unterfcheidet fich fchon feinen Typen nach in der Unger'fchen Radirung ebenfo deutlich, wie im Original, von den Werken des Letzteren. Den Unterfchied der Farbenftimmung des Meifters und feines Schülers wiederzugeben, reichen Nadel und Ätzwaffer natürlich nicht aus. — *A. von Oftade's* wahrfcheinlich im erften Drange feiner Beeinflufsung durch Rembrandt entftandener »Lefender Einfiedler« ift dem Gegenftande nach wie der Hell-

dunkelwirkung wegen ein feltenes Bild des Meifters. Den eigenthümlichen Farbenreiz des Originals wiederzugeben, bemüht fich die Schwärze auch hier nur mit theilweifem Erfolg.

Lievens' »Männlichen Studienkopf« könnte man nach Unger's kräftiger, fchöner Radirung nach wie vor geneigt fein, mit Bürger dem Rubens zuzufchreiben. Es ift aber hauptfächlich die olivenbräunliche Färbung, welche uns mit Schlie eher an die Antwerpener Zeit des Lievens denken läfst. Unger, der bekanntlich felbft ein feiner Kenner ift, fcheint die Wahl offen laffen zu wollen: neben den Krug, den er als »Remarque« unter den uns vorliegenden Abdruck radirt, hat er die Namen beider Meifter gefetzt. — Das männliche Bildnifs von *Nic. Maes,* deffen phantaftifch antikifirende Kleidung wir nicht gerade mit Schlie für eine Frauentracht halten möchten, das wunderbare männliche Bildnifs von *F. Bol* und das in der Literatur längft bekannte männliche Bildnifs von *Frans Hals* laffen auch in ihren Radirungen die charakteriftifchen Unterfchiede in der Pinfelführung diefer drei Meifter fehr deutlich erkennen. Hals zu radiren, gehört ja zu den alten Liebhabereien Unger's. Es ift daher kein Wunder, dafs ihm die Wiedergabe diefes Bildes — als »Einfall« hat er desfelben Meifters »Lautenfchläger« unter die Radirung gefetzt — befonders gut gelungen ift. — Ungers' Radirung nach *Rubens'* eigenhändiger Darftellung des Bruftbildes feiner zweiten Gattin, Helene Fourment, ift vielleicht die fchönfte der ganzen Sammlung. Hier kommt man in Verfuchung, die bei den Werken der Spätzeit des Meifters allerdings minder, als bei manchen feiner früheren Schöpfungen heikle Eigenhändigkeitsfrage fchon nach der Radirung, die den hellen, klaren, feften und doch weichen Schmelz der Pinfelführung der letzten Zeit des Meifters vortrefflich wiedergibt, für entfchieden zu halten. — Kunftgefchichtlich wichtig ift die Radirung nach dem grofsen ländlichen Doppelbildnifs »Hille Bobbe und ihr Courmacher« von *Harmen Hals.* Dafs das eigenartige Monogramm in der That auf Frans Hals' älteften Sohn deute, ift auch uns überzeugend; weniger überzeugend aber, dafs das dargeftellte grinfende alte Weib die aus anderen Bildern bekannte Hille Bobbe darftelle. Diefe Weber'fche Alte hat andere Züge, zum Beifpiel eine viel breitere Nafe. Es fcheint vielmehr, dafs Harmen ein anderes altes Weib in derfelben Kopfhaltung und mit demfelben Grinfen hat darftellen wollen, wie fein Vater die Hille Bobbe dargeftellt hatte. — Beifpiele der Sittenbilder der Galerie Weber, wie *J. Steen's* »Vaterfreuden bei der Geburt von Zwillingen« und *Pieter de Hoogh's* »Holländifche Familie im Wohnzimmer« durften nicht fehlen. Die Wiedergabe des zuletzt genannten feinen Bildes ift befonders gelungen. — Ehrlich gefagt, erfcheint uns die Nachbildung der ganz in Sonnenlicht getauchten Bilder, wie des fchönen »Kirchen-Inneren« von *Houckgeest* und der unübertroffenen »Melkerin« von *A. Cuyp* weniger glücklich zu fein. Das mit vollem weichen Pinfel hingefetzte helle Licht der Ölgemälde wird eben durch Ausfparen des weifsen Papieres oder, an etwas dunkleren Stellen, durch feine Strichlagen doch nur unvollkommen nachgeahmt. — Um fo köftlicher ift die Wirkung der Wiedergabe von *Jacob van Ruisdael's* »Wafferfall« und von *Hobbema's* »Waffermühle«. Da mein Urtheil über das zuletzt genannte Gemälde nicht ganz mit demjenigen meines ausgezeichneten Freundes A. Bredius zufammenfällt, fo fchätze ich in diefem Falle, als Kunftwerk, die Unger'fche Radirung faft höher als ihr Vorbild. Die in diefem Auffatz als Textabbildungen auftretenden drei Radirungen aus William Unger's »Galerie Weber« werden gewifs bei dem Lefer den Wunfch anregen, fie alle kennen zu lernen.

Friedrich Schlie's kunftgefchichtliche Erörterungen endlich bilden einen werthvollen Beitrag zur Literatur über die Galerie Weber. Viele einzelne Bilder der Sammlung haben bereits eine reiche und eingehende Literatur aufzuweifen, theils bereits feit ihrer Zugehörigkeit zur Galerie Weber, theils aus früherer Zeit. Für den Theil der Sammlung, welcher einige Jahre in der Hamburger Kunfthalle öffentlich ausgeftellt gewefen ift, bietet der vom Eigenthümer felbft herrührende, 1887 in

Hamburg gedruckte »Führer«, eine Reihe wichtiger Nachweise und Beschreibungen. Für die holländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts schliefst nunmehr Schlie's Text sich mit einer Fülle feinsinniger kunstgeschichtlicher Betrachtungen an. Schlie wird in gleicher Weise dem Radirer, den Malern und dem Sammler gerecht. In kunstgeschichtlicher Beziehung mögen seine Charakterisirung Rembrandt's als »pictor christianissimus«, seine Schilderung Jan Steen's im Verhältnifs zu seinem Lehrer Nic. Knupfer, seine Bemerkungen über den Unterschied der vlämischen von den holländischen Kirchendarstellungen, seine Beobachtungen über die Bäume van Goyen's, Ruisdael's und Hobbema's, und seine Würdigung der niederländischen Blumen- und Früchtemalerei als besonders lehrreich und anziehend hervorgehoben werden.

Eine verdienstvolle Besprechung der ganzen Galerie Weber hat Julius von Pflugk-Hartung 1885 im achten Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft (S. 80 — 94) veröffentlicht. Eine grofse Reihe der werthvollsten Erwerbungen der Sammlung aber fällt erst in die folgenden Jahre. Jetzt erst scheint der Zeitpunkt für die Herausgabe eines vollständigen wissenschaftlichen Katalogs der Galerie gekommen zu sein. Mit der Abfassung eines solchen ist der Verfasser dieser Zeilen beschäftigt.

Carl Woermann.



Cornelis de Heem, »Früchte, Austern und Wein«.

PUVIS DE CHAVANNES.



Pierre Puvis de Chavannes,
geboren in Lyon am 14. December 1824.

Überaus einfach und ebenmäfsig ftellt fich die Künftlerlaufbahn dar, welche Puvis de Chavannes gewandelt ift. Überblickt man die impofante Folge feiner Werke, folgt man von Jahr zu Jahr feiner regelmäfsigen Thätigkeit und ruhigen Fruchtbarkeit, dann hat man einige Mühe, den hartnäckigen Widerftand zu begreifen, den der Meifter zu überwinden hatte. Heutzutage, da Puvis' Kunft fiegreich durchgedrungen ift und die Verehrer des Meifters ihn von der öffentlichen Meinung hoch erhoben wiffen, darf derjenige allgemeiner Theilnahme ficher fein, welcher es unternimmt, das Werk des Künftlers zu ftudiren und der den Verfuch wagt, den leitenden Gedanken diefer Thätigkeit blofszulegen, feine Bedeutung und Tragweite zu ermeffen, den Widerftand fowohl wie die Sympathien, welche Puvis' Kunft weckte, zu erklären und zu zeigen, welche Stellung und welcher Werth diefer Malerei in der Gefchichte der franzöfifchen Kunft unferer Zeit zukömmt.

Seiner Abftammung nach ift *Pierre Puvis de Chavannes* halb Burgunder, halb Südfranzofe. Von dem einen hat er die robufte Gefundheit und den frifchen frohen Muth, der fich in regfamer Thätigkeit und ftarker Widerftandskraft ausfpricht; von dem anderen ift ihm eigen die tiefe Innerlichkeit und der Hang zur Träumerei. Das reiche Weinland Burgund, fagt Michelet, ift die Wiege der Redner, der feierlichen und fchwungvollen Redekünftler. Der heilige Bernhard, Boffuet, Buffon, Mme. de Chantal, Edgard Quinet, Lamartine, fie alle ftammen von dort her. In der Kunftgefchichte fpielte Burgund eine vermittelnde Rolle zwifchen dem Norden und dem Süden Frankreichs, und fchaut



man genauer zu, fo wird man finden, dafs gerade in dem Kampfe jener verfchiedenen nationalen Befähigungen und Mächte, in dem abwechfelnden Vorwiegen der einen über der anderen, in ihrer ungleichen Mifchung, in ihren oft heftigen Conflicten oder in ihrer nicht felten fruchtbaren und reizenden Vereinigung und dem Ausgleich ihrer Strebungen, dafs in diefer Rivalität ein geheimer Reiz der Gefchichte franzöfifcher Kunft liegt, zuweilen freilich auch der verfteckte Grund des Dramas ruht, von dem die Kunftgefchichte erzählt.

Zum Verftändniffe der Kunft Puvis' de Chavannes fchien es mir nicht unnütz, an diefen doppelten Urfprung feines Wefens zu erinnern und darauf hinzuweifen, dafs er, dem Temperamente nach ein Burgunder, wie Victor de Laprade und Chenavard — diefem modernen Sanct Martin — in Lyon, im Schatten des Hügels von Fourvières, heranwuchs, in einem jener vergeffenen Winkel der alten gallifchen Erde, wo die myftifche blaue Blume der Sage noch immer in den Nebeln der Saône und der Rhône aufblüht.

Da erhielt er mit den Eindrücken der Natur eine tüchtige claffifche Bildung, und es entwickelte fich in ihm ein überlegter Hang zur Einfachheit und eine hingebende Verehrung für die fchlichte Grofsheit alter Meifter. Als er dazu kam, fich der Malerei zu widmen — und es mufs bemerkt werden, dafs er es ziemlich fpät that — da gefchah es unter dem Drange einer geheimen Neigung und mit dem unbewufsten Sehnen, in der Sprache der Kunft, in ihren bedeutungsreichen Formen und in der Harmonie ihrer Farben ein neues, befreiendes Mittel für den Ausdruck innerer Empfindung zu finden. Das ganze Werk feines Lebens follte denn auch den Spötteleien und Bemängelungen anderer zum Trotz, ein Ideal verkörpern, deffen traumhaft fchwankendes Bild bei Zeiten vor feiner Seele webte und das von Anfang an feine Anfchauung in einen Gegenfatz brachte zu der Auffaffung derer, die ihm Lehrer waren. Dafs fich bei einer folchen Anlage Puvis de Chavannes fchnell dem Einflufs feines erften Lehrers, Couture's, entzog, wird Niemanden wundern. Er hat mir felbft erzählt, wie eines Tages, da er feinen Act malte, der Meifter hinter feiner Staffelei ftehen blieb und ihm kopffchüttelnd zubrummte: »Wie? fo fehen Sie Ihr Modell?« — Es war, erzählte Puvis de Chavannes, an einem grauen nebelgefchwängerten Vormittag und das Modell erfchien in zartes Licht gehüllt: wie ein Silberfchein lag es auf dem Körper. . . . . . Couture griff zur Palette und componirte nach erprobtem Recept, mit Weifs, Neapelergelb, mit Vermillon und Kobaltblau einen Fleifch- und Lichtton, mit dem er in ein paar Pinfelftrichen an Stelle der Vifion Puvis' eine farbenkräftige und leuchtende Figur hinmalte. Entmuthigt und überzeugt, dafs er nie fo fehen lernen würde wie Couture es ihn lehren wollte, nahm er am Ende der Stunde feine fieben Sachen zufammen, verabfchiedete fich höflich und ward nie mehr bei Couture gefehen. Die Anekdote ift charakteriftifch für unferen Künftler. Darüber war fich der junge Künftler klar geworden: die in der Schule Coutoure's verlangte Kunftprobe, das programmäfsige »morceau« würde er nie zu Stande bringen. Was ihm feine Lehrer zeigten und lehren wollten, ihr Beifpiel verwirrte ihn mehr, als dafs es ihn erleuchtete. So hatte ihn auch eine Zeitlang die melancholifche Natur Ary Scheffer's, bei welchem er Aufnahme gefunden hatte, angezogen und er fchuf im Gefchmacke oder richtiger im Sinne der abfterbenden Romantik eine Pietà, eine Herodias und eine Judith, Bilder, die er fpäter



Gruppe aus dem Carton zu dem Wandbilde »Inter artes et naturam«.
(Nach einer Photographie von Braun & Cie.)



Kreidestudie von Puvis de Chavannes.





»Chriftliche Infpiration.« (Nach einer Photographie von Braun & Cie.)

kleinere Werke, Staffeleibilder zu malen verftände. So hatte er im Salon von 1870 einen »Täufer« und eine »Magdalena in der Wüfte« und ebenfo in den Jahren 1872, 1879 und 1881 ein Bild »Die Hoffnung«, dann einen »Verlorenen Sohn« und endlich einen »Armen Fifcher«. Ich will hier nicht die Einwände wieder vorbringen, mit denen diefe Werke von der Kritik bedacht wurden. Freilich bieten fie eine fchöne Gelegenheit, die alte Gefchichte von Puvis' vollftändiger Unerfahrenheit im Zeichnen und von der Schwäche feines Colorits — den einzigen Eigenthümlichkeiten feiner Kunft — wieder aufzuwärmen. Für denjenigen aber, der Gelegenheit hatte auf der Exposition des dessins du siècle vom Jahre 1883 Puvis' fchöne Röthelftudien zu fehen und es fich angelegen fein liefs, zu beurtheilen, wie grofs fie fich neben den correčten Zeichnungen der Akademiker behaupteten — für den ift es überflüfsig darzuthun, dafs die Fehlerhaftigkeit der Zeichnung wohl nicht hinreicht, die mittheilfame Wirkung eines Kunftwerkes zu erklären. Betrachtet man jene vielbemängelten Staffeleibilder des Näheren, fo wird man finden, dafs fie nach denfelben Grundfätzen componirt find und dasfelbe Ziel verfolgen wie die Wandmalereien des Künftlers. Dennoch darf man auf diefe Verwandtfchaft nicht zu nachdrücklich hinweifen und überfehen wollen, dafs bei einer enger begrenzten Malerei, welche eine forgfältigere Durchführung erheifcht, die Voreingenommenheiten des Künftlers leicht übertrieben zu Tage kommen und durch ihre Seltfamkeit an eine Gutwilligkeit

der Kritik appelliren, die man bei der grofsen Menge der Bilderfreunde nicht finden kann. Und es mufs auch bedacht werden, dafs Puvis' Staffeleibilder nie und nimmer im Tohuwabohu einer Kunftausftellung zu rechter Wirkung kommen werden. Um folch' ein Werk recht zu geniefsen, follte man es an die Wand einer ftillen Kapelle hängen, fo zum Beifpiel jenen »Armen Fifcher«, der, demüthig und bedauernswerth in einer Landfchaft von unendlicher Traurigkeit den ganzen Jammer, das ganze hoffnungslofe Elend menfchlicher Armuth und menfchlichen Leides vor die Seele des Befchauers häuft.

Nach noch einigen Bildern der Art, wie die während der Parifer Belagerung gemalte »Taube« und »Der Ballon«, und dann 1872 die »Hoffnung«, welche die Jury lächerlicher Weife zurückwies, ging der Künftler wieder zur Wandmalerei über. 1873 malte er eine »Ernte« (im Mufeum zu Chartres), im folgenden Jahr »Karl Martell, als Sieger über die Sarazenen« und »Die heilige Radegunde im Klofter von St. Croix« (1874, für das Stadthaus von Poitiers).

Es find Werke, welche die Eigenthümlichkeit des Künftlers deutlich hervortreten laffen, Bilder voll echter Legendenftimmung; der Reiz naiver Poefie und mittheilfamer Empfindung ift in ihnen höchft wirkfam. Und in der That war Puvis de Chavannes damals jener Meifterfchaft nahe, die ihn befähigte, mit einer Deutlichkeit und überzeugenden Kraft auszufprechen, was ihn bewegte, dafs er auch feine Tadler und Widerfacher zur Bewunderung zwang. Er fchuf ein Meifterwerk grofsartiger Wandmalerei mit feinen Decorationen für das Pantheon in Paris, — ein Werk, das, nach meiner Meinung, wirklich einmal zeigt, was wahre Monumentalität der Malerei bedeute.

*
* *

In einem gegebenen Raume zu einem beftimmten Zwecke in einfachfter und allgemeinfter Form einen Gedanken, eine Erinnerung fefthalten, im Auge und im Sinne des Befchauers die harmonifche Vorftellung von Bildern und Gedanken, Empfindungen und Träumen wecken, die geeignet fcheinen, ihn feierlich zu ftimmen, ihn vorzubereiten auf all' das, was der Raum, der ihn umgibt, das Monument felbft birgt, erzählt und verherrlicht — das ift die eigentliche Bedeutung der monumentalen Malerei, das die Aufgabe des Malers, dem man die Wände eines öffentlichen Baues zu fchmücken anvertraut. Wer die Wand mit Gemälden zieren will, wird vor allem darauf zu fehen haben, dafs er durch die Lebhaftigkeit und Sättigung der Farben den Eindruck finnenfältiger Standfeftigkeit nicht zerftöre. Ein Mifsgriff wäre es, wollte er die Localtöne kräftig beftimmen oder wie Giulio Romano in den Decorationen der Sala de' Giganti des Palazzo del Tè zu Mantua übermäfsig die Modellirungen, das Spiel der Muskeln, den Wurf der Falten ausdrücken oder nach anekdotifchen Erzählungen Vorgänge mit zu wörtlichem Naturalismus fchildern. Was uns bei folchen Aufgaben noth thut, ift eine ruhige und beruhigende Erfcheinung, find harmonifche Vifionen, welche mit ihrer Feierlichkeit das Haus erfüllen wie weihevoller Orgelklang das Kirchenfchiff durchtönt.

Merkwürdiger Weife werden die Mängel, welche man der Malerei Puvis' de Chavannes vorwarf, für den Künftler beredte Mittel künftlerifchen Ausdruckes. Man tadelt an Puvis die Armuth feiner Palette, verfichert, dafs fie zu einfach und befchränkt in ihren farbigen Mitteln wäre, man nennt ihn einen Faftenmaler, einen »peintre de carême«, deffen mattes Auge in der Natur nur jene mangelhaften Bilder fähe, deren Conturen in's Unbeftimmte zerfliefsen, und deren Tinten in einförmig grauen Tönungen aufgehen. Und ficher ift es, dafs der Künftler fich fo wenig beikommen liefs mit der Virtuofität malerifcher Lyriker zu wetteifern, als es ihn gefreut hätte, mit coloriftifchem Feuerwerk zu fpielen, nach fubtilen Effecten der Färbung und nach Pracht und Prunk der Formengebung zu ftreben. Dafür hatte aber eine gütige Fee ihn ausgeftattet mit denkendem Sinne, mit

träumeriſcher Poeſie der Anſchauung und ihm eine Willensſtärke gegeben, die es ihm ermöglichte, nach langem Mühen in einer eigenen Kunſtſprache groſse plaſtiſche Kraft zu offenbaren. Geſtalten von allgemeiner Bildung, entworfen in einfachen Linien, hat er im groſsen Stile zuſammengeführt zu Compoſitionen, deren breit und flach aufgetragene Farben ſich in ruhigen gemeſſenen Contraſten bewegen wie die Tonwellen eines gedämpften fernen Andantes und den Augen den Reiz eines wohlgegliederten Schauſpiels bieten, während ſie die Phantaſie auf die Pfade langmüthiger Träumerei und Betrachtung geleiten.

Der Stil eines Meiſters iſt im Grunde ja nichts anderes als eine Offenbarung gewiſſer Naturmächte, die mit mehr oder weniger ſyſtematiſcher Auſserachtlaſſung anderer erzielt wird. Denn entſagen können muſs der Künſtler. Ohne Beſchränkung im Ausdrucke vermag er keine mächtige Wirkung im Allgemeinen zu erzielen, und ſieht man genau zu, ſo liegt der Grund jener Verziehtleiſtungen einerſeits in der Beſtimmung ſeines Kunſtwerkes, anderſeits in der eigenthümlichen Beſchaffenheit ſeines Künſtlerauges und der Beſonderheit ſeiner Empfindungen.



Die Saône. Von Puvis de Chavannes.

Man laſſe doch einmal die Declamationen über die Nothwendigkeit, die Natur nachzuahmen, als ob das die einzige und höchſte Aufgabe der Kunſt wäre und der untrügliche Maſsſtab für die Beurtheilung des Werthes einer Kunſtſchöpfung! Die Natur iſt dem Künſtler ein unerſchöpflicher Born der Anregung; eine nachſichtige und wohlwollende Freundin iſt ſie ihm, eine ſtete Beratherin, die ihm ohne Vorurtheil ihre Schätze darbietet, daſs er, wie es der Zweck ſeiner Aufgabe und die Beſchaffenheit ſeiner künſtleriſchen Auffaſſungskraft erheiſchen, nach Herzenswunſch auswähle. Sie weiſs wohl, daſs ſeit ewigen Zeiten, alles und jedes in ihr beruht, daſs kein Menſch, ſo groſs und gewaltig er auch ſei, im Stande iſt, auszudrücken, was alles ſie iſt, daſs die Beſten und Gröſsten ihr kaum ein einziges ihrer Geheimniſſe abgelauſcht haben. Ihr iſt auch bewuſst, daſs keiner von jenen, die um ſie warben, ein und dieſelben Geſtändniſſe ihr abverlangten, und daſs gerade die unendlich verſchiedenen Weiſen hingebender Liebeswerbung — ununterbrochen im Laufe der Jahrhunderte, bald gewaltthätig, bald zart und geduldig, zuweilen auch nicht ohne reizenden und vorübergehenden Treubruch — daſs gerade ſie es ſind, welche die Schönheit und den Reichthum, das Myſterium und

das Wefen der Kunft ausmachen und der Kunftgefchichte Alles find, was ihre Mannigfaltigkeit und ihren unerfchöpflichen Reiz bildet.

* * *

Die Decoration des Pantheons, an der die verfchiedenften hervorragenden Künftler Frankreichs theilhaben, gab Puvis de Chavannes die Gelegenheit zu einem Triumphe feiner Kunft. Auch dem Vorurtheilslofen wird nach kurzer Wanderung in dem Tempel der heiligen Genovefa bald die Überlegenheit Puvis' über feine Genoffen in der decorativen Malerei klar werden. Wenn er die Panneaux betrachtet hat, die von den anerkannten Meiftern der fchönen Linie und der Zeichnung, von den gefeierten Coloriften und officiellen Hiftorienmalern herrühren, und dann von dem heiligen Ludwig hinüberirrt zu Chlodwig, von der Jeanne d'Arc zum heiligen Dionys, ohne unter all' den Bildern, die bald fad und fentimental gehalten find, bald in aufrichtiger Brutalität fich darbieten, ohne auch nur die Spur einer im Herzen aufquellenden Empfindung zu merken, dann gewährt es einen eigenen Reiz, anzuhalten vor dem Bilde, auf dem Puvis de Chavannes die »Jugend der heiligen Genovefa« gefchildert hat (1876 bis 1878).

Es ift da dem Künftler gelungen, in einem Landfchaftsbilde voller Lenzesluft unter dem lachenden Himmel der Isle de France und dem fchmeichelnden Scheine feines Lichtes, in einer Landfchaft, in der man das anmuthige Flattern der Ekloge zu gewahren meint neben dem kräftigen Rythmus der Epopöe, die Legende der heiligen Genovefa mit fo fchlichter Poefie zu erzählen, dafs fie uns zu Herzen geht. Reizende Offenbarungen einer vortrefflich ftudirten und tief empfundenen Natur gefellen fich zu grofsartigen Eingebungen der künftlerifchen Phantafie; neben den charakteriftifch beobachteten Stellungs- und Bewegungsmotiven feffelt uns der grofse Stil, in welchem die ganze Compofition gehalten ift. Die Art, wie der Künftler die Natur belaufcht, fie gleichfam überrafcht in fpontanen Äufserungen, gemahnt an die naive Weife eines Meifters des Quattrocento. Man beachte, wie der Bifchof von St. Germain d'Auxerre feine Hand auf die Stirn der kleinen Hirtin legt, welche er aus der Menge herausfand und der er nun ihre Zukunft prophezeit, und daneben die demüthige Bewunderung in den Mienen der Eltern, welche diefem wunderbar naiven Gefchehen anwohnen, dann die rührende Theilnahme der Zufchauer, das naive Staunen der einen, die religiöfe Inbrunft der andern, da der Schiffer, der mit feiner Barke landet, fich nähert um beffer zu fehen, dort der Alte, den die Jahre fteif gemacht haben, fo dafs er nur mühfelig zum Knieen kommt oder endlich die kleine Bettlerin, die ein fchlafendes Kind in ihren Armen hält! Und trotz diefer Natürlichkeit in der Erzählung, ift es die Legende, gute alte Gefchichte ohne trügerifche Archäologie, welche wir vor uns haben, Gefchichte, wie die Phantafie und das Herz des Volkes fie gemacht haben, und wie fie gewachfen ift auf der heimatlichen Scholle. Das Colorit des grofsen Gemäldes erhöht noch den Eindruck einer Evocation aus ferner Vergangenheit, es ift gedämpft, ein reizvolles Spiel ftumpfer Tönungen, wie bleichende Tapifferien oder erblaffende Fresken fie zeigen.

Bis auf heute hat Puvis de Chavannes in ähnlichem Geifte noch folgende Wandmalereien gefchaffen: 1880 bis 1882 für das Treppenhaus des Mufeums von Amiens »Ludus pro patria«, 1882 für Bonnat's Hôtel »Le doux pays«, 1884 »Le bois sacré cher aux arts et aux muses« mit der »Antiken Vifion« (fiehe den Holzfchnitt Seite 55, der »Chriftlichen Infpiration« (die Heliogravüre Seite 43) und der Thürumkleidung »Le Rhône et la Saône« (fiehe den Holzfchnitt nach einem Fragmente, Seite 45) im Jahre 1886 für das Lyoner Mufeum. 1887 bis 1889 fchuf er den »Hémicycle« der Sorbonne und für das Rouener Mufeum das Bild »Inter artes et naturam«, dem fich noch anfchliefsen für das Keramifche Mufeum zu Rouen: die Panneaux »La céramique et



Rothstiftstudie von Puvis de Chavannes.

la poterie« und das Bild »Der Sommer« für das Parifer Stadthaus. Bei diefer Gelegenheit fei angemerkt, dafs die Decorationen von Puvis de Chavannes, die oft als Fresken bezeichnet werden, auf Leinwand gemalt find.

* * *

Nichts macht mehr der franzöfifchen Kunft unferer Zeit Ehre, als diefe grofsen Wandmalereien. Und alle die fymbolifchen Compofitionen, die wir hier aufgeführt haben, find, fo fehr in ihnen auch Gedanken zum Ausdrucke kommen, doch durchaus keine Charaden, zu deren Löfung die Hilfe der Literatur herbeigerufen werden müfste; fie bedürfen keines Commentars, weil fie uns keine Räthfel aufgeben: mit rein malerifchen Mitteln allein wecken fie in uns Empfindungen, Träume und Gedanken.

Was der Künftler für das Lyoner Mufeum gemalt hat, entfpricht vollkommen der Vorftellung eines heiligen Haines (le bois sacré), welcher den Künften und Mufen geweiht ift. In einem grofsen See fpiegelt fich ein goldiger Himmel, von dem nur

ein fchmaler Streif über violett blauen Bergen, die den Horizont abfchliefsen, fichtbar ift. Zwifchen diefen beiden Tonwerthen, dem matten Goldton, den der See fpiegelt und dem Blau der Berge, fenken fich grüne Wiefen hin, in denen die Blumen wie Sterne funkeln, vereinzelte Bäume mit geraden fchmächtigen Stämmen ftehen: Tannen und Eichen und rofiger Lorbeer. Im Grunde des Thales zieht fich tief und dunkel dichter Wald hin. Am Fufse einer Säulenhalle lagern am Ufer oder ftehen aufrecht im blaffen Rafen feltfame Geftalten. Ihr Leben, das laffen fie ahnen, ift der finnenden Befchaulichkeit gewidmet; während die eine mit ihrem Arme zur Höhe weift, erblicken wir die andere Geftalt, wie fie das Kinn in der Hand, meditirend aufhorcht; eine dritte entfaltet mit ftolzer Geberde eine Rolle, auf welcher die Worte ftehen: *Arma virumque cano.* Epheben bringen Blumen herbei und winden Kränze. Nichts niedriges, gemeines kann die Glücklichen in diefem Paradiefe berühren, wo die edlen, reinen und ftolzen Gedanken walten in der myfteriöfen Ruhe und milden Feier landfchaftlicher Weiheftimmung!

Mögen nun die Zeichenlehrer kommen, und hier über die Zufammenfügung eines Armes an den Rumpf, dort über die Form einer Nafe mäkeln — ich geftehe, dafs ich ihnen in ihrem kritifchen Bemühen nicht zu folgen vermag. Im Gegentheil behaupte ich, dafs die von dem Künftler erreichte ftimmungsvolle Wirkung, deren überzeugende Kraft nicht bewiefen werden und der man fich doch nicht entziehen kann, hervorgeht aus einer gewiffen Concordans der Linien, einem beftimmten Rythmus in Form und Farbe. Nichts wünfchte ich geändert zu fehen in diefem herrlichen Ganzen, deffen weiche durchdringende Empfindung mich überzeugt, mich gefangen nimmt und entzückt.



Nächft dem geweihten Hain betrachten wir die »Antike Vifion« und deren Gegenftück, die »Chriftliche Infpiration« (vgl. die Abbildungen auf den Seiten 43 und 55).

Zwifchen Hügeln im Hintergrund, deren Felfengrate in der transparenten Luft wie Amethyfte aufleuchten und einem Vorgebirge, das von Stufe zu Stufe grüne Waldungen überziehen und die weithin fichtbare Säulenreihe eines Tempels unter dem azurblauen Himmel krönt, drängt fich ein Meerarm. Weit hinten am Ufer, im Schatten eines Hügels, auf dem das blaffe Silbergrün vereinzelter Olivenbäume fchimmert, fprengt eine weifse Reiterfchar dahin, als wäre fie herabgekommen vom Friefe des Parthenon. Im Vordergrunde auf der Tempelhöhe



PUVIS DE CHAVANNES PINX.

XYLOGR. INSTITUT DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

INTER ARTES ET NATURAM.

NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON AD. BRAUN & CIE., DORNACH.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

gewahren wir eine ſtolze, anmuthige Frauenerſcheinung, in aufrechter Haltung eine weiſs gekleidete Muſe, die Stirn mit einem Diadem geziert. Mit einer Geberde von entzückender Anmuth und Einfachheit reicht ſie einem Bildhauer den goldenen Hammer und Meiſsel. Weiter unten auf den Stufen des heiligen Hügels lagern zwiſchen Feigen- und Orangenbäumen Geſtalten: ein Flötenbläſer, ſinnende Frauen, halb bekleidet in ruhigen, weichen Bewegungen. Es iſt eine ſtrahlende Viſion voller Ruhe und voll ſüſser Melancholie, wie ſie der Anblick unerreichbarer Erſcheinungen weckt. Die Lebensfreude, welche die Reiter feiern, die in fliegenden Mänteln durch die Herrlichkeit einer griechiſchen Landſchaft ziehen, empfand ein moderner Künſtler mit ſehnendem Herzen und es iſt, als wenn er etwas von einer ſtillen Klage ausgeſprochen hätte, die von der leiſe trauernden Erde aufſtrebt zur leuchtenden Himmelsklarheit. Woher kommt der ſchmächtige Flötenbläſer, was will er hier in der griechiſchen Landſchaft? Der Jüngling im Dialoge Plato's würde ihm die Steifheit ſeines Körpers, die Magerkeit des Halſes vorwerfen und kein Ariſtophanes würde ihn aufnehmen in dem Chor jener ſchönen Jünglinge, die mit voller Bruſt, wohlgeſtaltet und breitſchulterig in den Paläſtren blühen, genieſsend der Schönheit des Frühlings, wenn die Platane neben der Ulme rauſcht.



In der That klebt an ſeinen armſeligen Gliedern das ererbte Mal des Sündenfalles, er iſt ein Bruder des »Armen Fiſchers« und des »Verlorenen Sohnes« . . . . und gerade eine »Chriſtliche Inſpiration« iſt es auch, die das Gegenſtück zu dieſer »Antiken Viſion« bildet.

In der Vorhalle einer Abteikirche ſind Mönche und Künſtler verſammelt. Bildlichen Schmuck gewahren wir an den Wänden, hier ein Madonnenrelief, vor dem eine Lampe glüht, um welche ein Mönch ſich zu ſchaffen macht, dort ein Frescobild, naiv im Stile der Sieneſer Schule: es zeigt uns Chriſtus am Boden, dem Engel mit dem Leidenskelch die Offenbarung ſeiner Heilsmiſſion bringen. Ein Maler vollendet eben eine von den Fresken mit der Darſtellung der Paſſion, er iſt von ſeiner Staffel geſtiegen und zurückgetreten, um ſeine Arbeit beſſer beurtheilen zu können. Ehrfurchtsvoll umgeben ihn



Aus den Decorationen in Amiens.

Schüler, in einer Vafe am Boden blühen Lilien, und vorn kramt ein Jüngling in einer Studienmappe, draufsen aber, auf dem Klofterhofe mit feinem blafsgrünen Rafenteppich empfangen Mönche in langen elfenbeinfarbenen Gewändern blaugekleidete Reifende; draufsen über der Klostermauer, die rothe Ziegel decken, breitet fich der Himmel in grünlich goldigem Schein in unendlicher Tiefe aus über einer einfamen Hügellandfchaft, aus der kerzengerade Cypreffen zum Äther aufftreben. Ganz im Hintergrunde diefer Landfchaft hat der milde Schein der Abendröthe die fernen Berge in violetten Duft gebadet. Vollkommen ift die Vifion auch in diefem Werke zum Ausdrucke gebracht, und nicht mit Worten ift zu fchildern die Ruhe, welche in diefem idealen Zufluchtsorte voller Frieden und Gaftlichkeit, der Stätte der Arbeit, des Gebetes und ftiller Verehrung waltet.

Das Wandbild: »Die Rhône und Saône«, zeigt die letztere unter dem Bilde einer flüchtigen Nymphe zwifchen Weiden, die andere — Le Rhône — unter der Figur eines kräftigen Fifchers, welcher die Saône in feinem Netze fangen will. Beide Geftalten — welche eine Thür trennt — erfcheinen inmitten einer herrlichen Landfchaft, die naturwahr genug ift, um nicht mifsverftanden zu werden und doch auch jenen Grad von »Synthefe« befitzt, um in wenigen grofsen Zügen den Charakter des Landes anzudeuten und harmonifch fich anzuordnen den Bildern der übrigen Decoration, den beiden benachbarten Vifionen (fiehe die Abbildung auf Seite 45).

* * *

Eine andere Aufgabe hatte der Künftler mit der Decoration der Sorbonne zu löfen. Es handelte fich darum, an der Mauer des grofsen Amphitheaters, das den feierlichen Sitzungen aller Facultäten zur Stätte dient, gegenüber den Statuen der Gründer und fchöpferifcher Genien, an all' die erhabenen Gedanken und hohen Speculationen zu erinnern, denen die Sorbonne geweiht ift. An einer lichten Stelle, auf einer Erhebung des Bodens in einem heiligen Haine, thront in der Mitte des Bildes eine antike Geftalt, die Sorbonne. Zwei Genien hat fie zur Seite, fie tragen Palmzweige und Kronen, Weihefpenden für die berühmten Geifter Abgefchiedener. Nächft diefer Gruppe fteht aufrecht die Beredfamkeit, welche die Kämpfe und Siege des menfchlichen Geiftes feiert. Rechts und links find andere Geftalten gruppirt; fie fymbolifiren die verfchiedenen Arten der Poefie. Aus dem Fels, der fie trägt, quillt der belebende Quell, aus dem die Jugend Wiffen und neue Kraft fchöpft. Auf der linken Seite gewahren wir noch die Geftalten, welche die Philofophie und die Gefchichte verdeutlichen: Die Philofophie deutet an eine Figurengruppe, welche den Kampf zwifchen Materialismus und Spiritualismus in Gegenwart des Todes verfinnbildlicht, die eine Geftalt bezeugt

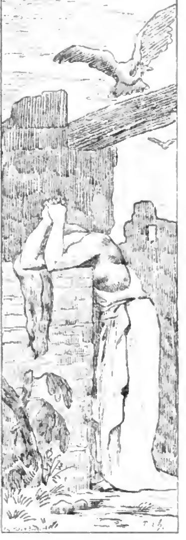
ihren Glauben mit einer Bewegung, die inbrünftiges Streben nach dem Idealen kündigt, die andere weift auf eine Blume hin, diefem Sinnbilde der irdifchen Freude und der Wandelbarkeit der Materie. — Die Gefchichte inmitten antiker Trümmer meditirt über die Vergangenheit. Ihr zur Seite wird die Wiffenfchaft verfinnbildlicht. Grofse Geftalten find da, welche den entzückten Jünglingen die Reichthümer der Erde, des Meeres, des Lebens darbieten. Vor einem Standbild der Wiffenfchaft verbinden fich Jünglinge ihrem Dienfte, andere, die in eifriges Studium verfunken find, fchliefsen die Compofition ab.

Was diefe trockene Befchreibung des Bildes aber nicht fagt, was nur die Beredfamkeit der Zeichnung und die Harmonie des Colorits zu fagen vermögen, das ift die Schönheit diefer idealen Landfchaft, die ein dichter Wald trennt von allem Geräufch und aller Kleinlichkeit der irdifchen Welt. Es ift ein heiliger Ort, dem Dienft der Mufen geweiht, eine Stätte für den Denker, welche nur dem Himmel Raum gibt, einem ewigen Himmel, der keinen Wechfel der Jahreszeiten kennt, und den Bewohnern diefer idealen Welt ein ewig gleiches Licht fpendet, unwillkürlich denkt man an die

. . locos laetos et amoena vireta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.

* * *

Das Gemälde »Inter artes et naturam« ift erft kürzlich im Treppenhaus des Mufeums zu Rouen angebracht worden. Auf einer Teraffe im Anblicke einer wunderbaren Landfchaft, welche in grofsen Zügen ein Panorama der Normandie in der Nähe von Ste. Catherine bei Rouen entrollt, fehen wir unter Äpfelbäumen, deren Zweige unter der Fruchtlaft fich beugen und fenken, Künftler gelagert, welche über den Trümmern mittelalterlicher Bauwerke, wie fie die Rouener Gegend aufweift, finnen und träumen. Arbeiter fügen aus Fragmenten ein Stück antiker Mofaik zufammen, auf dem wir Pegafus erblicken. Was alles der Menfchen Geift und Empfindung im Laufe der Jahrhunderte der Materie anvertraute, in ihr künftlerifch zum Ausdruck brachte und was alles er der Lehrmeifterin Natur entlehnte, an alles das wird in dem Bilde Puvis' de Chavannes erinnert. . . . *„Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime!"* . . . und fo zeigt uns denn auch das Bild die Künftler, wie fie die Natur befragen und ihrer Herrlichkeit froh find.



Aus den Decorationen in Amiens.

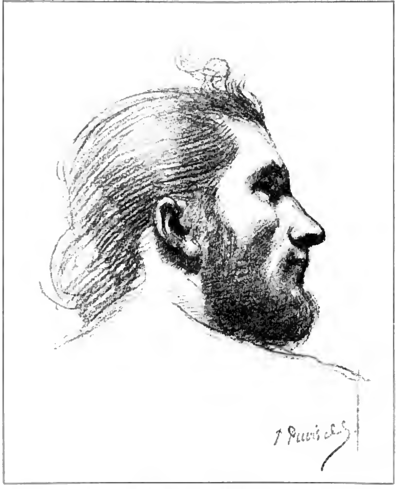
Eine reizende Frau hält auf den Knieen ein Kindlein, eine andere neigt zu ihrem Sohne herab einen fruchtbefchwerten Aft. Die Anmuth in einfach harmonifcher Bewegung entzückt die um fie gefcharten Künftler, an ihrer Erfcheinung lernen fie beffer, als an akademifchen Modellen den Adel und die lebendige Bewegung menfchlicher Form.

Das Bild »Der Sommer«, das Puvis de Chavannes soeben für das Pariser Stadthaus beendet hat und das heuer im Salon du Champ-de-Mars zu sehen ist, lehrt wiederum den grofsen Meister der Landschaft schätzen. Im Vordergrunde sind es badende Mädchen, im Hintergrunde Schnitter, deren Thun und Treiben die Erholungen und Arbeiten der Jahreszeit versinnlicht. Die Bewegungen dieser Gestalten, ihre ganze Erscheinung hat nichts Symbolisches, sie sind naturwahr, mit scharfem Auge beobachtet und mit sicherer Hand im Bilde verkörpert. Aber die Contur der Gestalten ist vereinfacht und die Farbengebung wirkt mit sanft herabgestimmten Gegensätzen. Die Natur ist von allem Nebensächlichen, Störenden, Unlauteren befreit und strahlt im Glanze hehrer Majestät und ewiger Schönheit. Auf der Weite der Gefilde, welche der Künstler vor uns ausbreitet, herrscht beseligende Ruhe, keine gewaltsame Bewegung, kein Ton stört die Stimmung durch schreiende Lebhaftigkeit oder dumpfe Schwere. Und doch weht intensiver Lebenshauch den Beschauer an, reifst ihn die Grofsheit der Erscheinung auf zu sinnender Betrachtung und ahnungsvollem Begreifen übersinnlichen Gehaltes. Nicht mehr hängt dann das Auge an den Gestalten hier der badenden Weiber und der Landleute dort, welche das Heu aufhäufen: Die Vorstellung der Sonnenhitze und Klarheit, der Saatenreife und ganzen Herrlichkeit der Sommerszeit erfüllt ihn, den tieferen Gedanken des Werkes offenbarend. Alles in dem Bilde, Linien, Formen und Farben, wirkt zusammen, um diesen Gedanken sinnenfältig auszudrücken. Vor allem aber ist es der Strahlenglanz des Himmels, den das Wasser spiegelt, ist es die flammende Glut der Sonne in der durchhitzten Luft, die über der Landschaft zitternd brütet, vor allem sind es diese merkwürdig anschaulich vorgestellten Dinge, welche den Triumph des Messidor verkünden. Es ist denn auch dem Künstler gelungen, nicht den Sommer eines bestimmten Landstriches, der Beauce oder der Champagne, der Normandie oder der Provence zu malen: er hat den Sommer überhaupt, in seinen wesentlichen Erscheinungsformen charakterisirt, einen Sommer, der nicht schwinden wird, dessen üppige Vegetation nicht welken und dessen Himmelsklarheit kein Wolkenschleier verdüstern wird! So scheint auch mühelos das Thun der Landleute und unvergänglich die Körperschönheit und frische Jugend der badenden Weiber.

* * *

So wie ich es im Vorstehenden mit dürren Worten zu umschreiben suchte, ist das Werk unseres Künstlers beschaffen. Beim ersten Anblick überrascht es, denn für sich allein steht es in der wirr durcheinander lärmenden Kunstthätigkeit unserer Zeit. . . . . Erwägt man aber mit wie dankbarer Bewunderung die Jugend sich ihm naht und wie sie mit wahrhaft rührendem Vorurtheil über den Schönheiten dieser Malerei alles übersieht, was dem Talente ihres Urhebers mangelt, bedenkt man ferner mit welcher Ungeduld sie sich danach sehnt, die beruhigende Milde der Stimmung, den Reiz der Träumerei und die Wonne selbstvergessenen Schauens zu empfinden und durchzuleben, dann wird man wohl finden, dafs dies scheinbar unzeitgemäfse Werk zu den im besten Sinne modernen gehört, die uns vorgekommen sind. Was aber einem Kunstwerke in Wahrheit den Platz anweist in der Geschichte, das ist nicht der Gegenstand, den es darstellt, die Geschichte, die es erzählt, sondern ein gewisser Empfindungsgehalt, den es wiederspiegelt. Vielleicht gelingt der Zukunft, was wir heute noch nicht vermögen: in den grofsen träumerischen Malereien Puvis' de Chavannes das Widerspiel gewisser innerer Vorgänge im Grunde des modernen Empfindungslebens mit Bestimmtheit nachzuweisen; vielleicht etwas wie ein fernes Echo zu belauschen weicher Herzenswünsche, an denen unser Geschlecht hängt, oder etwas aufzufangen von unserer Sehnsucht nach innerer Ruhe und von jenem ungewissen Verlangen unseres Herzens, das die arme geängstigte Seele des modernen Menschen in der Musik eine Zuflucht suchen und eine Beruhigung finden läfst.

Aber wir wollen folchen Grübeleien nicht weiter nachgehen, gar leicht leiten fie irre! Ohne Zweifel bleibt das eine, dafs es Puvis de Chavannes viel beffer als vielen der gepriefenen Realiften unferer Zeit gelungen ift, in feinem Werke, dem alle Nüchternheit des Alltagslebens fremd ift und an dem die »Actualität«, die Mode des Tages, keinen Theil hat, etwas auszudrücken, mit dem wir



Kreidezeichnung von Puvis de Chavannes.

in der Stille fympathifiren, etwas das in Verbindung fteht mit geheimen Neigungen, mit unausgefprochenen Wünfchen unferes Herzens. Alles was er malt, ift wie die Antwort auf eine Frage, die wir nicht zu ftellen wagten, wie die Erfüllung eines unbeftimmten Verlangens, das uns innerlich quälte und beunruhigte.

Bei diefer Gelegenheit mufs aber auch daran erinnert werden, dafs diefer Träumer feine kernige burgundifche Abftammung doch auch nicht verleugnet hat. Und darin liegt die Wurzel feiner Kraft.



Weiblicher Studienkopf von Puvis de Chavannes.

Er hat ganz die robuste Gefundheit der grofsen Redner feines Stammes und feinem Werke hat männliche Willensftärke ein unauslöfchliches Mal aufgeprägt. Gerade das ift es, was feine matten und fentimentalen Nachahmer zumeift ganz überfehen haben. Eine ganze Schar junger Leute ohne felbftftändige Individualität haben fich verleiten laffen, den Meifter in feinen Mitteln der Darftellung zum Vorbild zu nehmen. Indem fie fich angelegen fein liefsen zu »decoloriren« und ihre decorativen Compofitionen in das nuancenreiche Grau-in-grau nebelbleicher, lilablaffer, zartgrüner und milchig-blauer Tönungen zu tauchen, glaubten fie das Geheimnifs des monumentalen Stils im Sinne gewiffer Moderner ergründet zu haben, die da mit Verlaine fchwärmen:

. . . . Car nous voulons la nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance,
La nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor . . . .

Selbft Künftler, deren Anfänge eine felbfteigene Entwicklung erhoffen liefse, wie Ferdinand Humbert zum Beifpiel, haben fich von der farbenfcheuen Manier gefangen nehmen laffen und die Wände öffentlicher Bauten, der Mairien zumal, mit reizlofen Decorationen bedeckt.

Was fie aber Puvis de Chavannes hätten abfehen follen, ift feine Tüchtigkeit, feine urwüchfige Kraft der Auffaffung, ift feine lautere Naivetät, fein unerfchütterlicher Ernft der Gefinnung — nicht aber find es feine Formen und Farben! Nachahmung des Äufserlichen hat ja nie wirklich Bedeutendes

zu Wege gebracht. Empfahl doch fchon der Gröfsten einer, Lionardo da Vinci, feinen Schülern, nie einen nachzuahmen, fie möchten fonft Neffen, nicht Söhne der Natur geheifsen werden. In unferem Falle, einem Meifter gegenüber, der feinem grofsen Talent eine merkwürdig vereinfachte Technik anpafste und der fich einen durchaus perfönlichen Stil fchuf, ift Nachahmung nicht blofs fruchtlos, fie ift geradezu gefährlich. Was man von ihm zu lernen vermöchte, könnten höchftens ein paar Formeln fein, ein matter Lichtfchein ohne Wärme, ohne Feuer: weniger denn nichts!

* * *

Laffen wir daher fuperklugen Kunftrichtern das armfelige Vergnügen an der Kunft Puvis' de Chavannes herumzumäkeln, hier die Bildung eines Armes tadeln, dort eine mangelhafte Modellirung hervorheben und bekriteln — wir verzeichnen mit dankbarem Sinne im Buche der Kunft einen Künftlernamen, welcher beftimmt ift fortzuklingen in der Zukunft!

Paris, Mai 1891. **André Michel.**



»Antike Vifion« von Puvis de Chavannes.



„UNVERGESSLICH."

EIN BILD VON RUDOLF KONOPA. RADIRT VON A. KAISER.

Auf der Jahresausftellung der Wiener Künftler im Jahre 1890 lenkte die Schilderung einer jungen Witwe, welche mit ihrem blondlockigen Kinde auf dem Schofs in der Kirche betet, die Aufmerkfamkeit auf den Namen eines jungen Malers, der als ein Schüler der Profefforen Huber und Trenkwald an der Wiener Kunftakademie feine Ausbildung genoffen hat. Mit kunftgewerblichen Entwürfen und Thierftudien hatte fich Rudolf Konopa, ein Wiener Kind, zuerft hervorgethan. Als felbftändiger Künftler trat er auf mit dem Bilde, das uns zu diefen Zeilen veranlafst hat.

Rudolf Konopa's Bild »Unvergefslich« wurde von Seiner Majeftät dem Kaifer Franz Jofeph I. erworben. Seine Majeftät geruhten in huldvollfter Weife der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft die Reproduction des Gemäldes in einer wohlgelungenen Radirung von A. Kaifer zu geftatten.





UNVERGESSLICH.





DIE ITALIENER IN DER SCHWERINER GALERIE.[1]

Nr. 53. Bernardo Bellotto. Italienifcher Palafthof. Leinwand. Höhe 0·65, Breite 0·46. — Radirung von Schulz.

Nr. 54. Bernardo Bellotto. Im Palaft zu Warfchau. Leinwand. Gegenftück von Nr. 53. — Radirung von Schulz.

Nr. 96. Ambrogio Borgognone. Thronende Madonna zwifchen Engeln. Pappelholz. Höhe 1·16, Breite 0·65. — Hochätzung einer Zeichnung von R. Raudner.

Nr. 697. Bartolommeo Montagna. Chriftus zwifchen Petrus und Paulus. Bezeichnet *OPVS. BATOLOMMEI · MONTAGNA.* Leinwand. Höhe 1·105, Breite 0.875. — Hochätzung einer Zeichnung von R. Raudner.

VON den italienifchen Bildern in der Schweriner Galerie läfst fich nicht viel Rühmens machen. Sie bilden nur einen kleinen Theil der Sammlung und nehmen fich fremdartig zwifchen den anderen Bildern aus; in der That find fie erft ein verhältnifsmäfsig neuer Zuwachs der Galerie, die dadurch eher verloren als gewonnen hat. Verloren nicht nur dadurch, dafs die Mehrzahl diefer Bilder künftlerifch von gar keinem oder nur fehr geringem Belang find, fondern weil die Erwerbung derfelben wegen Mangel an Mitteln zu Ankäufen für die Galerie meift durch Austaufch gegen gute Gemälde der niederländifchen Schule des fiebzehnten Jahrhunderts gemacht wurde. Als „Dubletten" wurden dazu Werke von Meiftern hergegeben, die mit einer gröfseren Zahl von Bildern in der Galerie vertreten waren, leider faft nur Bilder, und nicht gerade die geringeren, von hervorragenden Meiftern, da andere von den Kunfthändlern nicht genommen wurden. So find von dem alten Beftande von zehn Landfchaften des Aart van der Neer nur noch fünf kleine frühe Werke des Künftlers vorhanden.

Über dem allzureichen Mittelgut dürfen jedoch einige gute und felbft werthvolle Bilder in dem italienifchen Saale der Galerie nicht überfehen werden. Sie gehören ganz verfchiedenen Zeiten der italienifchen Kunft an. Ein paar der beften Bilder find von Meiftern der vorgefchrittenen Frührenaiffance, ausfchliefslich Norditalienern. Zwei Bilder führt der Katalog unter dem Namen des Bartolommeo Montagna auf. Der „Chriftus zwifchen Petrus und Paulus" vor landfchaftlichen Grunde (Nr. 697) ift ein fehr charakteriftifches gutes Werk diefes Meifters (fiehe S. 76), wohl aus feiner fpäteren Zeit: ernft in der Auffaffung der charaktervollen Geftalten, kräftig und leuchtend in der tief geftimmten Färbung. Das zweite Bild, eine „Kreuztragung" in kleineren Figuren (Nr. 698), ift mit Recht als „Schulbild" bezeichnet. Die haftige Bewegung der Figuren ift ziemlich ungefchickt, die Zeichnung derfelben zu gering für den Meifter, zu gering felbft für feinen Bruder Benedetto; aber Färbung und Typen geben doch die Richtung des Bart. Montagna deutlich genug zu erkennen. Der in neuerer Zeit in Beziehung zu diefem Bilde genannte Ferrarefe Ercole Roberti hat nichts damit zu thun; fchon der Charakter der Stadt im Grunde des Bildes läfst mit Sicherheit auf die Nachbarfchaft von Venedig fchliefsen.

Ein anderer, etwas jüngerer Künftler der venezianifchen Schule verfteckt fich meiner Anficht nach hinter einem dem Dofso Dofsi zugefchriebenen Bilde der „Madonna mit Heiligen" (Nr. 325). Das Bild fcheint mir ein fpätes, durch Reftauration verflautes Werk des Girolamo da Santa Croce.

[1] Hiermit findet die Befprechung diefer Galerie ihren Abfchlufs. Vgl. Graphifche Künfte IX (1886/87), 45—62, 73—88; X (1887), 21—50; XI (1888), 1—28; XII (1889), 63—72, 77—88, 97—120; XIII (1890), 89—104.

Auch aus der Zeit der höchften Blüthe der venezianifchen Kunft befitzt die Galerie ein paar Bilder, die freilich nur einen fehr ungenügenden Begriff von den grofsen Meiftern diefer Zeit geben. Als ein Tizian'fches Schulbild ift die „Mufikalifche Unterhaltung“ bezeichnet (Nr. 1050), das ein Motiv wiedergibt, wie es die venezianifche Schule feit Giorgione gern darftellte. Nach Formen und Farbe erfcheint jene Benennung in der That gerechtfertigt; das blonde Fleifch ift leuchtend, die Farbe reich und kräftig. Ein Halbfigurenbild, welches der Katalog als „Nachahmung nach Giorgione“ bezeichnet (Nr. 48), ift ein geringeres, fpäteres Machwerk von ähnlichem Motiv, doch mit näherem Anfchlufs an Palma als an Tizian. Die „Grablegung“ nach Tizian (Nr. 1047) ift eine fpäte Copie nach dem Bilde im Museo del Prado zu Madrid.

Die fpätere Zeit des Cinquecento ift durch einige gute Bildniffe vertreten. Von Tintoretto drei echte Werke: der Admiral Sebaftiano Venier (Nr. 876) und als Gegenftück ein unbekannter venezianifcher Nobile (Nr. 877); letzterer kühl und nüchtern, erfterer dagegen fehr warm und leuchtend in den reichen prächtigen Farben. Faft dasfelbe Bildnifs befitzt auch das Belvedere zu Wien. Ein drittes Bildnifs, ein Bruftbild (Nr. 878), ift fkizzenhaft und leider fehr verdorben. In die Richtung des Tintoretto gehört meines Erachtens auch die grofse „Anbetung der Dreieinigkeit“ (Nr. 93), welche als ein Werk des Moretto aufgeführt ift. Das dem Paolo Veronefe zugefchriebene Frauenporträt (Nr. 124), befonders intereffant durch die feinen venezianifchen Spitzen der Haube und des Kragens, hat mehr den Charakter eines der Baffano.

Auch die übrigen dem Paolo Veronefe zugefchriebenen Gemälde fcheinen mir ihm nicht anzugehören. Der „Italienifche Ritter“ (Nr. 125) ift ein Werk vom Ende des fechzehnten Jahrhunderts, aber fchwerlich venezianifcher Abkunft. Die „Ruhe auf der Flucht“ (Nr. 127) ift von einem Niederländer aus dem Anfange des fiebzehnten Jahrhunderts, der in Venedig nach Paolo ftudirt hat. Das „Madonnenbild“ (Nr. 126) ift überhaupt von keinem Meifter. Eine „Anbetung der Hirten“ (Nr. 879), als Schulbild des Tintoretto bezeichnet, ift wohl ein echtes und gutes Werk des jüngeren Palma, der namentlich unter Tintoretto's Einflufs ftand. Ein tüchtiges Werk des Leandro Bassano ift das ftattliche Bildnifs des Bontius Leo (Nr. 833); lebendig in der Charakteriftik, klar und fein im Ton.

Aus der Zeit der kurzen Nachblüthe der venezianifchen Kunft um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat die Schweriner Galerie ein paar tüchtige Architekturbilder von Bernardo Bellotto aufzuweifen, deren Wirkung uns L. Schulz in feinen Radirungen mit bewunderungswerther Treue wiedergegeben hat. Bellotto hat mit feinem Onkel und Lehrer Antonio Canale[1] das Talent der malerifchen Wiedergabe der Architektur in der Landfchaft gemein; ihre Städtebilder, vor Allem die Anfichten ihrer Heimat Venedig haben fie mit einer Treue und Beftimmtheit der architektonifchen Linien und doch zugleich mit einer fo malerifchen Empfindung für die Erfcheinung der Architektur im Freien wiedergegeben, dafs nur Jan van der Heyden in feinen holländifchen Städtebildern mit ihnen concurriren kann. Dafs ihre Befähigung keineswegs auf die Heimat befchränkt war, haben beide Künftler bewiefen, die Jahre hindurch, Bellotto fogar Jahrzehnte lang, im Auslande thätig waren und dort die Veduten der Städte und der Schlöffer ihrer hohen Gönner mit derfelben Meifterfchaft, mit derfelben feinen Wiedergabe des Localtons malten, wie die Bilder aus ihrer meerumgürteten Vaterftadt. Bellotto's Anfichten von Venedig, die er gelegentlich noch in feiner fpäteren Zeit als Hofmaler in Dresden oder Warfchau malte, haben fogar durch den langen Aufenthalt im Norden meift einen kühlen, nordifchen Ton, der Venedig keineswegs eigenthümlich ift. Bellotto's Bilder in der Schweriner Galerie haben beide den gleichen kühlen, grünlichgrauen Ton, obgleich das eine nach dem Katalog den „Palaft in Warfchau“ (Nr. 54), das andere einen „Italienifchen Palafthof“ (Nr. 53) darftellt; letzteres eine etwas

[1] Die unter Canale's Namen aufgeführten Bilder der Schweriner Galerie find keine eigenhändigen Werke desfelben.





MOTIV AUS DEM HOFE DES DOGENPALASTES ZU VENEDIG



Ambrogio Borgognone, Thronende Madonna zwifchen Engeln.

phantaftifch zugeftutzte Anficht der Freitreppe im Hof des Dogenpalaftes. Die Behandlung ift aufserordentlich frei und breit, im Licht ganz paftos, namentlich in den gar zu derb und flüchtig gemalten Figuren. Der kühle Ton und die etwas fchweren fchwärzlichen Schatten find charakteriftifch für die fpäte Zeit des Künftlers.

Aufser den genannten Werken der venezianifchen Schule verdienen nur noch einige wenige Bilder der italienifchen Meifter überhaupt der Erwähnung. Bemerkenswerth ift eine als Nachahmung des Ambrogio Borgognone bezeichnete „Madonna mit Engeln" (Nr. 96); der Verfaffer des Katalogs thut aber dem Bilde durch diefe Bezeichnung als „Nachahmung" entfchieden Unrecht. Der Foppa-Schüler gibt fich auf dem erften Blick darin zu erkennen; und dafs das Bild nicht das Werk eines Nachahmers ift, beweift fchon die forgfältige plaftifche Durchbildung des fpätgothifchen Goldornaments. Nach der vollen Übereinftimmung mit einem Bilde Borgognone's in der Ambrofiana zu Mailand könnte dasfelbe fehr wohl ein echtes früheres Werk diefes Meifters fein; jedenfalls ift es ganz in feiner Richtung. Das Bild fchien mir unter den Italienern der Schweriner Galerie intereffant genug, um es hier in einer Abbildung vorzuführen.

Von Intereffe find fchliefslich noch ein paar unter Ribera's Namen aufgeführte Bilder; beide wohl von rein fpanifcher Herkunft. Das gröfsere Bild, „Johannes di Dios" (Nr. 865), ift ein tüchtiges Werk in der Richtung der früheren Gemälde von Velazquez; in feinem hellen Ton, in der feften Zeichnung, dem derben Naturalismus ein charakteriftifches Werk der älteren Sevillaner Schule. Ein Bild von verwandter Richtung und ähnlicher Tüchtigkeit ift die „Heilige Magdalena" (Nr. 867).*

DIE FRANZOSEN IN DER SCHWERINER GALERIE.

Nr. 153. Jacques Courtois, genannt Bourguignon. Reiterschlacht. Leinwand. Höhe 0·38, Breite 0·59. — Hochätzung nach einer Zeichnung von R. Raudner.

Nr. 802. Jean-Baptiste Oudry. Der Fuchs im Bau. Leinwand. Höhe 0·81, Breite 0·65. — Radirung von L. Kühn.

DIE Bilder der französischen Schule sind, im Gegensatze zu den italienischen Gemälden der Sammlung, ihrer grofsen Mehrzahl nach alter Bestandtheil des fürstlichen Kunstbesitzes; ja sie sind sogar zum guten Theil direct aus der Hand der Maler selbst erworben worden. Dies gilt namentlich von den meisten Bildern des J. B. Oudry, für welchen Herzog Christian Ludwig eine grofse Verehrung hatte: die Galerie besitzt nicht weniger als dreiundvierzig Gemälde seiner Hand. Was neben diesen Bildern Oudry's von französischen Meistern in der Sammlung vorhanden ist, hat freilich, wenige Bilder ausgenommen, nur geringe Bedeutung.

Ein Bild, ein kleines Brustbild eines jungen Mannes (Nr. 144), gehört noch dem sechzehnten Jahrhundert an; der Katalog bezeichnet es mit Recht als in der Art des Jean Clouet, dem es früher selbst zugeschrieben wurde. Über die Clouets ist, obgleich sie durch mehrere Generationen die Hauptrolle als Bildnifsmaler am französischen Hofe spielten, noch so wenig Sicheres bekannt, weder über ihre Biographie noch über ihre künstlerische Thätigkeit, dafs die neueste Auflage des Louvre-Katalogs nicht eines der verschiedenen bisher dem älteren oder jüngeren Clouet zugeschriebenen Gemälde diesen Meister noch mit Bestimmtheit beläfst; der Verfasser des Katalogs begnügt sich damit, sie der Richtung des einen oder des anderen Künstlers zuzuschreiben. Das kleine Schweriner Bild erinnert mich am meisten an den dem älteren Clouet nahestehenden Künstler, von dem namentlich das Belvedere in Wien (früher unter Amberger's Namen) verschiedene kleine Bildnisse aufzuweisen hat, welche Daten aus den Dreifsiger-Jahren tragen; regelmäfsig mit Monatsangaben in italienischer Sprache. Das Schweriner Bild gibt freilich kein günstiges Zeugnifs für den Meister; es ist blafs in der Färbung und flüchtig in der Zeichnung, die durch Restauration beschädigt ist.

Von einigen wenigen französischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts ist nicht viel zu sagen: die Bilder unter dem Namen Simon Vouet, Claude Lorrain (eine gute Copie), der „Paulus in Ephesus" von Eust. Lesueur (Nr. 999, eine kleine Wiederholung des 1649 für die Notre-Dame in Paris gemalten Bildes), stehen wesentlich zurück hinter einem der dem Jacques Courtois zugeschriebenen Bilder. Die S. 61 nach einer Zeichnung von R. Raudner wiedergegebene „Reiterschlacht" (Nr. 153) ist ein besonders gutes Werk des Courtois, das in Composition, Färbung und Behandlung in unmittelbarem Anschlufs an sein Vorbild, Salvator Rosa, gemalt worden ist. Flüchtig und derb in der Behandlung, ist doch die Anordnung von grofsem malerischem Geschick, die Auffassung sehr lebendig, die Färbung kräftig und doch klar in den Schatten. Die beiden gröfseren Schlachtenbilder unter Courtois' Namen hat der Verfasser des Katalogs mit Recht schon als Werke dieses Künstlers beanständet. Sie sind für diesen Künstler zu roh in Auffassung und Ausführung, zu flau in der Färbung. Dr. Schlie glaubt jetzt im Maler dieser Bilder den Fr. Simonini zu erkennen, einen etwas jüngeren Nachfolger des Salvator Rosa.

Eine recht tüchtige Studie von Nicolas Largillière, das Brustbild eines Mannes (Nr 592), geleitet zu der Malerei des vorigen Jahrhunderts, welche sich in Frankreich in so eigenthümlich reizvoller, heiter decorativer Weise entfaltet hat. Der grofse Meister, welcher diese Richtung geschaffen und am feinsten ausgebildet hat, Antoine Watteau, fehlt der Schweriner Sammlung; ebenso seine Nachfolger. Das als Watteau'sches Schulbild bezeichnete „Junge Mädchen" (Nr. 1102) ist ein werthloses Machwerk;



FUCHS IM BAU.



Jacques Courtois Reiterfchlacht.

die „Gefellfchaft im Park" (Nr. 591) unter LANCRET's Namen ift eine geringe (wohl deutfche) Copie nach einem Watteau in den Königlichen Schlöfsern zu Potsdam. ANTOINE PESNE, der diefe Richtung durch feine Berufung an den Berliner Hof nach Deutfchland verpflanzte, ift nur durch ein paar feiner häufigeren genreartigen Porträts vertreten, die keineswegs zu feinen guten Arbeiten gehören. Die junge „Salzburgerin" (Nr. 820) ift flau in der Farbe und wenig individuell; ebenfowenig erfreulich ift ein zweites Frauenporträt (Nr. 819), die Nachahmung des bekannten Profilporträts von Rembrandt's Saskia in der Cafféler Galerie.

Die Gouache-Landfchaften, der SCHULE DES CLAUDE-JOSEPH VERNET zugefchrieben, find wohl nur gleichzeitige Copien nach Bildern diefes Meifters. Wefentlich feiner find zwei Landfchaften des jüngeren P. PATEL, „Decemberlandfchaft" und „Septemberlandfchaft" benannt (Nr. 810 und 811), beide mit dem Namen und der Jahreszahl 1679 bezeichnet: farbig und fonnig, von feiner Wirkung, die ein tüchtiges Studium des Claude und Swanevelt verräth.

P PATEL
1699

Unter den franzöfifchen Künftlern, welche direct zum Schweriner Hofe in Beziehung ftanden, find CHARLES MAUCOURT und PIERRE MONGIN von untergeordnetem Werth. Erfterer ift mit einer Reihe von Charakterköpfen vertreten (Nr. 645 — 652), die meift in Paftellfarben ausgeführt find; die Parklandfchaften von Mongin (Nr. 687—694) und zwei kleine Genrebilder, fämmtlich in Gouache gemalt, find zum Theil durch das Auswafchen des Blau entftellt. Weit bedeutender ift JEAN-BAPTISTE OUDRY, deffen zahlreiche Gemälde in der Schweriner Galerie den Eindruck derfelben wefentlich mitbeftimmen.

Oudry erfreute fich am Schweriner Hofe ganz befonderer Beliebtheit. Seine Thierbilder waren das Entzücken des jungen Erbprinzen Chriftian Ludwig, der den Künftler in Paris auffuchte und feither in fteter Verbindung mit ihm war. Ununterbrochen ergingen Aufträge nach Paris, die der vielbefchäftigte Hofmaler König Ludwigs XV. nur theilweife erfüllen konnte. Als der Künftler 1755 ftarb, wufste der Herzog aus dem Nachlafs noch eine Reihe von Bildern zu erwerben.

Wenn man die Bilder Oudry's in der Galerie, die fich auf dreiundvierzig Stück belaufen, durchmuftert, fo wird man freilich fich überzeugen, dafs es weniger die künftlerifchen Vorzüge als die Motive waren, welche den jungen Prinzen begeifterten. Die Jagdftücke des Künftlers hatten zuerft das Intereffe des jagdluftigen Fürften erweckt; und als diefer dann im Jardin des Plantes in Paris alle die unbekannten Wunder der exotifchen Thierwelt kennen lernte, verlangte er von feinem Künftler getreue Abbildungen diefer bewunderten Thiere. Darftellungen feltener Vögel, einen Tiger, Panther, Löwe, Antilope, Kafuar, Pfefferfreffer — fogar ein Rinoceros finden wir in J. B. Oudry's Bildern der Schweriner Galerie porträtartig wiedergegeben. Man fieht es diefen Bildern an, dafs fie auf Beftellung gemalt find. Ohne Anfpruch auf Compofition find fie auch wie Bilderbogen behandelt und colorirt; dabei entftellt die meiften ein kühler, fahler, bläulichgrüner Ton des landfchaftlichen Hintergrundes.

Nach folchen Bildern darf man Oudry's künftlerifche Bedeutung wahrlich nicht bemeffen; in der Fülle feiner Werke in der Schweriner Galerie bilden diefelben aber zum Glück die Minderzahl und find von dem Director, foweit fie überhaupt aufgeftellt find, gefchickt als Supraporten oder in ähnlicher Weife decorativ in den verfchiedenften Räumen verwerthet worden. Die Sammlung ift reich genug an Werken, welche den Künftler nach verfchiedenen Seiten als einen recht bedeutenden Maler feiner Zeit kennen lehren. Da ift zunächft ein kleines Bild mit einem hiftorifchen Motiv: „Die Befreiung des Petrus aus dem Gefängnifs" aus dem Jahre 1713 (Nr. 765). Sie ift ebenfo leer in der Auffaffung wie flau in der Färbung und unwahr in der Ausführung, und beweift zur Genüge, dafs Oudry's Lehrer Largillière fehr recht hatte, wenn er ihm abrieth, auf diefem Weg weiter zu fchreiten. Ein Bildnifs feiner Hand, das Porträt des Erbprinzen Friedrich (Nr. 786 *a*), welches er bei deffen Anwefenheit in Paris malte, hat hauptfächlich Intereffe wegen der Beziehungen zwifchen dem Fürften und dem Künftler. Mancher andere Künftler der Zeit, namentlich in Frankreich hätte die Perfönlichkeit viel lebendiger erfafst und freier und malerifcher wiedergegeben. Oudry's Stärke liegt in feinen Stillleben und Jagdftücken, die er daher auch bald als Specialität ausbildete. Sein Vorbild find darin die grofsen vlämifchen Meifter, Jan Fyt insbefondere, daneben wohl auch ein älterer Landsmann, der unter denfelben Einflüffen grofs geworden war, François Desportes. Je näher er diefen Vorbildern bleibt, defto günftiger erfcheint er in feinen Gemälden wie in feinen Radirungen.

Am vortheilhafteften ftellt fich Oudry in den Stillleben feiner früheren Zeit dar; dies zeigt fich auch in der Schweriner Galerie, die verfchiedene Bilder diefer Art von ihm befitzt. Die „Guirlande von Blumen und Früchten" (Nr. 768), die zwar ausnahmsweife nicht datirt ift, fetzt der Verfaffer des Kataloges gewifs mit Recht unter die früheften Werke des Künftlers. In der Anordnung vollftändig den vlämifchen Bildern mit ähnlichen Motiven, namentlich von Jan Davisz de Heem und Joris van Son fich anfchliefsend, kommt das Bild auch in der ftarken Beleuchtung, der kräftigen und ausnahmsweife noch gar nicht kalten Färbung, der tüchtigen Wiedergabe der Blumen und Früchte und felbft auch in der malerifchen Behandlung diefen feinen Vorbildern fehr nahe. Ähnliche Vorzüge haben ein paar Stillleben, die als „Tifch im Künftler-Atelier" bezeichnet werden (Nr. 766 und 767), eines derfelben aus dem Jahre 1713 datirt. Im Motiv kommt hier Oudry fchon dem Chardin nahe, der dasfelbe freilich in weit mehr malerifcher Weife behandelt. An Meifter, wie G. B. Weenix und W. van Aelft lehnt fich der Künftler in der „Jagdbeute" (Nr. 771), die 1723 entftanden ift. Im Gefchmack der Anordnung, Feinheit der Durchführung und Färbung darf dies Bild wohl als das Meifterwerk unter Oudry's Gemälden in der Schweriner Galerie bezeichnet werden. Zwei Gegenftücke, die „Henkelvafe mit Blumen" (Nr. 773) und die „Gartenfrüchte" (Nr. 772), beide im Jahre 1725 gemalt, fowie die „Küchenvorräthe" aus dem Jahre 1716 (Nr. 769) und „Das erlegte Wild" (Nr. 770, mit der Jahreszahl 1721) kommen den vorgenannten Bildern mehr oder weniger nahe.

Beliebter noch war Oudry durch feine Jagdftücke: feine Hunde bei erlegtem Wild, Hunde auf der Suche, Hetzjagden und ähnliche Motive. Selten genügt der Künftler in folchen Bildern den künftlerifchen Anforderungen in gleichem Mafse wie in jenem Stillleben. Die Fehler der Kunft in der erften Hälfte des vorigen Jahrhunderts find auf diefen Bildern gemein: theatralifche Auffaffung, Mangel an intimem Naturftudium, kalter Ton und glatte Behandlung. Für Oudry lag aufserdem die Verführung, folche Motive in decorativer Weife zu behandeln, dadurch befonders nahe, dafs er feit dem Jahre 1734 zum Director der Gobelinsfabrik von Beauvais berufen war, welcher er bis zu feinem Tode vorftand und die gerade feiner Leitung ihre glänzende Entwicklung verdankt. Seine Gewöhnung, für die Gobelins der Fabrik die Cartons zu zeichnen, verräth fich in den meiften feiner fpäteren Bilder in der decorativen Anordnung und dem kalten bläulichgrünen Ton der Landfchaft, die wie eine „verdure" behandelt ift. Einzelne Bilder diefer Art in der Schweriner Sammlung find ganz geringe Theaterdecorationen; fo die grofse „Eberhetze" und die „Wolfshetze" (Nr. 776 und 777), die „Kämpfenden Hirfche" (Nr. 778) u. a. m. In anderen Bildern machen fich diefe Fehler jedoch nur in geringem Grade geltend. Ein paar reine Landfchaften, die zu den Seltenheiten unter den Gemälden des Künftlers gehören: die „Heerde im Walde" und die „Parklandfchaft" (Nr. 793 und 794, Gegenftücke), find naturwahrer und kräftiger in Färbung und Auffaffuug als die landfchaftlichen Hintergründe in den meiften feiner Bilder.

Dafs Oudry in feinem Alter keineswegs zurückging, beweift gerade das jüngfte Werk feiner Hand in der Galerie, der „Fuchs im Bau" (Nr. 802), welcher aus dem Jahre 1755 datirt, alfo erft ein Jahr vor feinem Tode entftand. In der Charakteriftik des Thieres, in der Beleuchtung und Färbung, welche hier einen für den Künftler auffallend warmen Ton zeigt, ift diefes Bild fogar allen anderen Werken Oudry's in der Sammlung entfchieden überlegen. Es ift daher auch hier zur Wiedergabe in einem Einzelblatte ausgewählt worden.



Bartolommeo Montagna, Chriftus zwifchen Petrus und Paulus

ALTNIEDERLÄNDISCHE UND ALTDEUTSCHE MEISTER.

Nr. 159. Lucas Cranach d. Ä. Bildnifs Karls V. Bezeichnet mit Monogramm und 1548. Rothbuchenholz. Höhe 0·205, Breite 0·145. — Hochätzung nach einer Zeichnung von R. Raudner.

Nr. 870. Hermann tom Ring (Frans Floris?). Bruftbild des Wiedertäufers Johann von Leiden. Eichenholz. Höhe 0.51, Breite 0·39. — Radirung von P. Halm.

Nr. 871. Hermann tom Ring (Frans Floris?). Bruftbild der Gemalin des Johann von Leiden. Gegenftück von Nr. 870. — Radirung von P. Halm.

UNTER der kleinen Zahl von Gemälden der älteften niederländifchen und deutfchen Schulen, welche die Schweriner Galerie aufzuweifen hat, find einige nicht ohne allgemeineres Intereffe. Die grofsen niederländifchen Meifter des fünfzehnten Jahrhunderts, Jan van Eyck und feine Schüler und Nachfolger fehlen freilich vollftändig. Das frühefte Bild diefer Schule ift wohl der kleine Flügelaltar von Cornelis Engelbrechtz (Nr. 339), der etwa um das Jahr 1515 entftanden ift. Das Mittelbild zeigt die Auferftehung, der linke Flügel Chriftus und die drei Marien, der rechte Flügel Chriftus und Maria Magdalena. In den langen fchlanken Figuren mit fchmalen Köpfen, in der trockenen Färbung und im kühlen Ton find diefe Bilder den früheren Arbeiten des Hieronymus Bofch fehr verwandt. Dem Schüler des Cornelis, Lucas van Leiden, wird die Darftellung der „Königin von Saba vor Salomo" (Nr. 599) zugefchrieben; freilich bezeichnet der Katalog das Bild nur als eine Copie oder als das Werk eines Nachahmers von Lucas van Leiden. Der Verfaffer macht dabei ganz mit Recht auf die grofse Verwandtfchaft diefes Bildes mit der auf Leinwand gemalten „Sibylle vor Kaifer Auguftus" in der Galerie der Akademie zu Wien aufmerkfam. Doch glaube ich, dafs diefes hervorragende Bild mit Unrecht dem Lucas van Leiden zugefchrieben wird; mir erfcheint es vielmehr als ein charakteriftifches Meifterwerk des Herry de Bles; und ein derber, wenig jüngerer Nachahmer diefes Künftlers hat auch das Schweriner Bild gemalt.

Werthvoller und als ein eigenhändiges Werk erfcheint mir das dem Barend van Orley zugefchriebene „Opfer Abrahams" (Nr. 757). In der kräftigen Färbung, in der an Gerard David erinnernden Landfchaft, in den fchlichten ftattlichen Figuren ift das Bild namentlich den Flügelbildern des Güftrower Altars verwandt und daher wie diefes wohl eines der früheren Werke des Meifters. Auch in diefem Bilde zeigt fich entfchieden die italienifche Einwirkung, namentlich in der Färbung, welche von der venezianifchen Schule beeinflufst erfcheint. Befonders anziehend und von beinahe italienifcher Schönheit ift die Figur des einen Dieners im Vordergrunde.

Unter mehreren namenlofen Niederländern aus der gleichen Zeit find zwei Altarflügel am bemerkenswertheften (Nr. 748). Auf dem linken Flügel ift der knieende Stifter vorn in reicher Landfchaft dargeftellt, hinter ihm fein Schutzpatron, der heilige Ludwig von Frankreich, und weiter zurück ein zweiter Heiliger, St. Fiacrius. Der rechte Flügel zeigt Gattin und Tochter des Stifters, beide knieend; hinter ihnen ftehen ihre Schutzheiligen, Maria Magdalena und Margaretha. Die tüchtigen Bilder haben Verwandtfchaft mit Gerard David; aber fie find doch fo eigenartig in der trocken aufgetragenen klaren Färbung, in der etwas nüchternen Auffaffung und in der Behandlung der Landfchaft, dafs fie weder diefem noch fonft einem der bisher bekannten niederländifchen Meifter fich zufchreiben laffen. Der Umftand, dafs beide Schutzpatrone des Stifters franzöfifche Heilige find, weift wohl darauf hin, dafs das Bild franzöfifchen Urfprungs ift. Da es anderfeits enge Beziehungen zu der niederländifchen Kunft zeigt und auf Eichenholz gemalt ift, fo mufs es im nordöftlichen Frankreich entftanden fein. In der Färbung erfcheint das Bild in gewiffer Entfernung den Gemälden von Burckmaier verwandt.

Ein paar als „Schuler von Frans Pourbus d. Ä." bezeichnete Bildnisse eines schönen alten Mannes und seiner Frau (Nr. 844 und 845) scheinen mir Werke der älteren Amsterdamer Schule, wohl des Cornelis van Voort. Aus derselben Schule stammt, wie ich glaube, das männliche Porträt vom Jahre 1626, welches ganz allgemein der holländischen Schule zugewiesen ist (Nr. 486); ein energisch aufgefafstes Bildnifs von kräftiger, jetzt aber gar zu ledergelber Farbe des Fleisches. Der Künstler scheint mir Martin van Valckert zu sein.

Unter den Bildern der älteren deutschen Schule sind die Theile eines grofsen Altarwerkes von einen merkwürdigen niederdeutschen Künstler der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts (Nr. 735 — 743) besonders beachtenswerth. Das Altarwerk, von welchem diese einzelnen Tafeln die Hauptbestandtheile sind, befand sich ursprünglich in der Englandfahrer-Kapelle der Johanniskirche zu Hamburg. Auf dem ersten Blick wird man glauben, ein Werk der Kölner Schule, von einem Nachfolger des Meisters Wilhelm, vor sich zu haben. Aber das Vorkommen verwandter Bilder in ganz Niederdeutschland und vereinzelt (trotz der Verheerungen in den Bilderstürmen) auch in Holland läfst darauf schliefsen, dafs in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in ganz Niederdeutschland, Holland eingeschlossen, eine verwandte Kunstrichtung herrschte, die in Köln ihren Mittelpunkt hatte und von hier aus auch wohl mehr oder weniger beeinflufst wurde. Dafs dieser Meister der Hamburger Altartafel ein Hamburger von Geburt oder dort wenigstens anfäfsig war, dafür spricht der Umstand, dafs sich kürzlich in Hamburg noch ein Werk dieses Künstlers gefunden hat, welches die Petrikirche der Städtischen Kunsthalle leihweise überlassen hat ein Ecce homo von merkwürdiger Gröfse der Auffassung und coloristischer Wirkung. Ein kleineres Bild desselben Motivs und von ganz verwandtem Charakter besitzt das Museum zu Leipzig; leider ist die Herkunft dieses Bildes unbekannt.

Ein etwas jüngerer niederdeutscher Maler derselben Richtung, freilich ein derber und fast roher Geselle, verräth sich in der Kreuzschleppung (Nr. 744). Erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts entstand (wie es scheint in Lübeck, dessen Thürme im Hintergrunde) der Flügelaltar mit der Legende des heiligen Joachim (Nr. 745); ein Werk, das schon den vollen Verfall dieser Schule charakterisirt.

Die jüngere kölnische Schule, die auf den Schultern des Meisters Stephan steht, ist durch ein tüchtiges Altarwerk des unter dem Namen „der Meister von St. Severin" bekannten Künstlers vertreten; ein dreitheiliges Bild mit Maria und den Heiligen Augustinus und Helena (Nr. 570). Die Figuren haben die charakteristischen gestreckten Formen, die ruhige Haltung, den ernsten, fast trübseligen Ausdruck, welche diesem Meister eigenthümlich sind; die Farbe ist ungewöhnlich tief für ihn. Ein zweites, gleichfalls wohl mit Recht der kölnischen Schule zugeschriebenes Bild, die grofse Kreuzabnahme (Nr. 571), ist entweder eine alte Copie nach einem frühen Werke des B. Bruyn oder die Arbeit eines etwas jüngeren, wenig begabten Nachfolgers dieses Künstlers, der trocken und kalt in der Färbung, gering und flüchtig in der Zeichnung erscheint und ohne feinere Empfindung ist.

Unter mehreren Bildern der oberdeutschen Schule ist nur das Flügelbild mit einer Krankenheilung (Nr. 752) nennenswerth; ein Werk fränkischer Herkunft, das wohl auf die Werkstatt des Hans Pleidenwurf zurückgeht. Als „oberdeutsch um 1544" ist die figurenreiche Darstellung des „Gastmahls des Balsazar" (Nr. 755) bezeichnet, welches die Jahreszahl 1544 trägt. Ich glaube, es läfst sich dafür ein ganz bestimmter oberdeutscher Meister namhaft machen, der Nürnberger Georg Pencz. Die eigenthümliche Mischung deutscher und italienischer Elemente, insbesondere der Einflufs venezianischer Meister in der Art des Carpaccio und Mansueti, der sich hier in der Composition, in der Architektur und den zahlreichen kleinen Figuren verräth, ist ebenso charakteristisch für Pencz, wie die Zeichnung und Costüme der Figuren und die Farbengebung. Freilich ist das Bild, das obenein auch stark beschädigt ist, eine besonders geringe handwerksmäfsige Arbeit, wahrscheinlich blofs aus der Werkstatt des Künstlers



Bruftbild des Wiedertäufers Johann von Leiden von Frans Floris (?)

Ein gleichzeitiger Nürnberger, der zumeift in Nördlingen thätige Dürerfchüler Hans Leonhard Schäuffelein, hat ein recht tüchtiges Gemälde in der Schweriner Galerie aufzuweifen: „Die Allegorie des chriftlichen und weltlichen Lebens" (Nr. 933). Freilich ift es in der Erfindung nüchtern und theilweife fehr abgefchmackt, in der Ausführung flüchtig und decorativ; aber ein anfprechendes Zeitbild von heiterer reicher Färbung.

Wohl die feinften und auch anziehendften Bilder der älteren deutfchen Schule find ein paar kleine Bildniffe, die als Gegenftücke aufgeftellt find; beide berühmte Mitglieder des Habsburger Haufes darftellend: das Bruftbild der Margaretha von Parma, ein Werk des Habsburger Hofmalers Bernhard Strigel, und die Halbfigur Kaifer Karls V. von der Hand des älteren Lucas Cranach. Strigel's Bild ift zwar nüchtern aufgefafst, wie alle feine Gemälde und befonders feine Bildniffe, aber in der ehrlichen fleifsigen Wiedergabe der Natur erfcheint es beinahe grofs und in der reichen kühlen Färbung ift es von eigenthümlich pikanter Wirkung. Die Tochter von Kaifer Max ift faft im Profil dargeftellt, welches die herben Züge ihres Vaters faft noch vergröbert zeigt; die unangenehme Wirkung derfelben wirkt noch verftärkt durch den ftarken röthlichen Teint. Ihr ftruffes goldblondes Haar hängt glatt herab und ift phantaftifch mit einem Kranz gefchmückt. Ihr reiches grünlichblaues Kleid mit fchwarzer Einfaffung hebt fich von einem bräunlichrothen Hintergrunde ab.

Cranach's Karl V. ift ein eigenthümliches Gegenftück. Hier ift alles einfach, vor allem auch die Färbung: die Figur des Kaifers in ihrem fchlichten fchwarzen Reifecoftüm hebt fich kräftig von dem blafsblauen Grunde ab, der zu der bleichen Gefichtsfarbe in feiner Berechnung gewählt ift. Cranach war 76 Jahre alt, als er diefes Bild malte; die gewöhnliche Annahme, dafs er in feiner fpäteren Zeit







Brustbild der Gemalin des Johann von Leiden von Frans Floris (?).

völlig manierirt gewesen sei, wiederlegt dieses Bild auf's schlagendste, da wenige Porträts, selbst der früheren Zeit so lebenswahr und zugleich so gut gezeichnet sind wie gerade dieser Karl V. Aber freilich hier haben wir es nicht, wie sonst fast regelmäßig in den späteren Bildern, mit Arbeiten der Werkstatt, sondern mit einem ganz eigenhändigen Werke des alten Meisters zu thun, der hier — wo er mit Tizian wetteiferte — sein Bestes zu geben trachtete.



Unter den übrigen Bildern des älteren Cranach (der Katalog zählt dreizehn Arbeiten auf) sind noch ein paar kleine Bildnisse der mittleren Zeit beachtenswerth: das Porträt eines jüngern Mannes aus dem Jahre 1526 (Nr. 156) und die Bildnisse von Martin Luther und seiner Gemalin (Nr. 157 und 158) aus demselben Jahre 1526; alle drei von einfacher, lebensvoller Auffassung und verhältnismäßig guter Zeichnung. Zwei größere Bildnisse Luther's waren ursprünglich dem jüngeren Cranach zugeschrieben. Das kleinere Brustbild, das nicht bezeichnet ist (Nr. 170), mag eine Arbeit des Sohnes sein; sie kann aber auch sonst von einem Gesellen der Werkstatt ausgeführt sein: der große Luther in ganzer Figur (Nr. 169) ist dagegen gewiss ein Werk des alten Cranach, das im Jahre 1546, augenscheinlich gleich



Lucas Cranach d. Ä., Bildnifs Kaifer Karls V.

nach dem Tode Luther's zur Verherrlichung des vom Maler hochverehrten Reformators, feines treuen langjährigen Freundes, gemalt wurde. Die lebensgrofse Figur in Prediger-tracht, mit der Bibel in der Hand vor einer Nifche ftehend, ift monumental gedacht, von ernfter beinahe grofser Auffaffung und guter Zeichnung. Gleichzeitig malte der Künftler ein zweites ähnliches Bild des Reformators, das fich jetzt im Mufeum zu Weimar befindet.

Der deutfchen Schule diefer Zeit find fchliefslich auch zwei Bildniffe von hervor-ragendem Intereffe durch die Dargeftellten zugefchrieben: die Bildniffe des Wiedertäufer-königs Johann Bockelfen von Leiden und feiner Gemalin, die der Katalog dem Hermann tom Ring zufchreibt. Die Bilder gingen früher in der Schweriner Galerie unter dem Namen des Frans Floris, auf Grund einer auf der Rückfeite des Bildes angebrachten Infchrift: *gescildert van fransie floris.* Auf der Vorder-feite findet fich bei dem männlichen Bildniffe die Infchrift: *der grooten Profet ende coninck Johan Boeckelfen van leijden. Out 26. Jaer anº 1535 het erste Jaer Zijnder regeringe. Sijttel van coninck van Sijon Johan de gerechte coninck In den nieeuen tempel en dievaer der alder hochsten gods.* Bei dem weiblichen Bildniffe lautet die Infchrift: *Conigin van Johan Boeckelfen coninck van Münster vedewe van den grooten profeet Jan Matijfsen anº 1535.* Wenn die Bilder in dem Jahre 1535 gemalt find, fo können fie weder von Hermann tom Ring, der um 1521 geboren wurde, noch von Frans Floris, deffen Geburt in die Jahre 1517 oder 1518 fällt, gemalt fein. Aber die fette breite Malweife, die oberflächliche malerifche Behandlung der Formen machen es mir überhaupt fehr unwahrfcheinlich, dafs die Bilder fchon 1535 entftanden fein follen. Wie verfchieden und um wie viel ftrenger find die Bildniffe des Ludger tom Ring oder gar Aldegrever's Stiche des Wiedertäuferkönigs aus diefer Zeit! Es ift daher fehr wahrfcheinlich, dafs diefe beiden Bildniffe in vorgefchrittener Zeit des fechzehnten Jahrhunderts, nach Zeichnungen oder anderen Vorlagen aus dem Jahre 1535 entftanden. Die Behandlung und Färbung führen aber weit eher auf Frans Floris als auf Hermann tom Ring, und dies wird durch die alte Bezeichnung auf der Rückfeite noch wahrfcheinlicher gemacht; fie ift doch fpäteftens in der erften Hälfte des fiebzehnten Jahrhunderts gefchrieben. Auch fprechen die Auffchriften in niederländifcher Sprache auf den Vorderfeiten für nieder-ländifche Herkunft. Der „König" erfcheint keineswegs fo ftattlich, wie in dem fchönen Stiche feines Anhängers Aldegrever: der niederländifche Künftler hat ihn recht vlämifch aufgefafst und feine Form häfslich und kleinlich wiedergegeben, fo dafs wir hier kaum denfelben Mann wie in Aldegrever's Stich wiedererkennen.



EINSAME STROMLANDSCHAFT.

DIE DEUTSCHEN MALER DES SIEBZEHNTEN UND ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

DIE Gefchichte der Malerei in Deutfchland während des fiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ift gewifs eines der unerquicklichften Kapitel der Kunftgefchichte. Eine Verwilderung der Kunft, wie fie der dreifsigjährige Krieg herbeiführen mufste, werden wir uns gefallen laffen, fobald noch wirkliches Talent in den Producten verrohter Kunftübung fich kundgibt; nüchterner Eklekticismus wird erträglich erfcheinen, wenn das forfchende Auge die Keime einer neuen Kunftblüthe in folchen Erzeugniffen zu entdecken im Stande ift. Weder nach der einen noch nach der anderen Richtung wird der Forfcher, der die deutfche Malerei der letzten beiden Jahrhunderte fich zum Ziel gefetzt hat, feine mühfamen und ermüdenden Studien belohnt finden. In der Fülle von Malern diefer Zeit, die an Zahl hinter den Meiftern der Blüthezeit der deutfchen Kunft am Ende des fünfzehnten und im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts kaum zurückftehen, find nur ganz wenige, welche auf den Namen eines Künftlers Anfpruch haben. Die talentvolleren unter ihnen, durch die Berührung mit der fremden Kunft geweckt und meift auch im Auslande grofsgezogen, verfuchen ihr Heil in der Fremde, ohne aber hier mit der heimifchen Kunft in erfolgreichen Wettkampf eintreten zu können. An ihrer Statt werden, meift durch fürftliche Mäcene, Künftler vom Auslande herangezogen, welche zumeift, trotz ihrer Überlegenheit über die heimifchen Maler, nur einen geringen Begriff von der Kunft ihres Landes geben; daher waren fie auch keineswegs geeignet, anregend und fördernd auf die Entwicklung der deutfchen Malerei zu wirken. Diefe fremden Gäfte wurden den heimifchen Künftlern regelmäfsig ftark bevorzugt und drücken diefelben dadurch in eine untergeordnete ärmliche Stellung herab, welche auf ihre Kunft ungünftig zurückwirken mufste.

Das Studium der deutfchen Malerei in diefen beiden Jahrhunderten hat daher in erfter Linie ein culturhiftorifches Intereffe, indem es uns das Bild der Zeit vervollftändigt. Die Gemälde der Künftler diefer Epoche haben als Illuftrationen der Zeit, in welcher fie entftanden, meift eine gröfsere Wichtigkeit denn als Kunftwerke — eine Bezeichnung, auf die nur wenige überhaupt einen Anfpruch erheben dürfen. Aber gerade durch diefe Bedeutung für die Gefchichte unferes Vaterlandes in der Zeit feiner furchtbarften Verwüftung und Verödung während und nach dem dreifsigjährigen Kriege und in der folgenden Periode des langfamen Erwachens aus der fchweren Ohnmacht, welche nur ganz allmälig eine Erftarkung zunächft auf moralifchem und literarifchem Gebiete herbeiführte, ift das Studium der deutfchen Malerei im fiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine Pflicht, der wir uns nicht entziehen follen; eine Pflicht, die fich dadurch vielfach lohnen wird, dafs uns dies Studium intereffante und felbft bedeutungsvolle Einblicke in die Culturgefchichte jener Zeit eröffnet. —

Es ift eine eigenthümliche Erfcheinung in der Gefchichte der deutfchen Kunft, der Malerei wie der Plaftik, dafs fie unmittelbar nach ihrer höchften Blüthe in völliger Ohnmacht zufammenbricht. Das Todesjahr Holbein's ift die Grenzfcheide, über welche hinaus kaum ein nennenswerthes Gemälde in Deutfchland mehr entftanden ift; die bildnerifche Thätigkeit war fchon ein Jahrzehnt früher erlahmt. In der zweiten Hälfte des fechzehnten Jahrhunderts, der eigentlichen Blüthezeit des Kunfthandwerkes in Deutfchland, müffen fremde Künftler herbeigezogen werden, wenn es fich um eine gröfsere plaftifche oder malerifche Aufgabe handelt. Erft um die Wende des Jahrhunderts hat Deutfchland wieder ein paar eigenartige Maler aufzuweifen: ROTTENHAMMER [1] und Elsheimer; auch fie find jedoch Kleinmaler,

[1] Die Schweriner Galerie befitzt in der „Heiligen Familie" (Nr. 890) ein befonders anfprechendes farbiges Werk des Rottenhammer, welches nach dem ftarken Einfluffe Tintoretto's, der fich darin kundgibt, noch in Venedig entftanden fein wird.

welche in der Fremde ausgebildet wurden und hier das Hauptfeld ihrer Thätigkeit fuchen mufsten. Ihrem Beifpiele mufsten auch die weniger begabten Künftler während des dreifsigjährigen Krieges und nach demfelben folgen; doch jetzt war es nicht mehr der Süden, fondern der Norden, namentlich das ftammverwandte Holland, welches diefe Talente anzog und mit fich verfchmolz. Wer fich in den Nachbarprovinzen: in Weftphalen, Friesland, am Rhein bis hinauf nach Frankfurt künftlerifch begabt glaubte, ging nach Holland, wo er tüchtige Lehrer und ein wohlhabendes kaufluftiges Publicum fand.

Freilich alle diefe deutfchen Holländer find unfchwer von den echten Holländern zu unterfcheiden. Es fehlt ihnen fämmtlich jener angeborene malerifche Sinn der Holländer, neben denen daher felbft ein Lingelbach, ein Netfcher, Backhuifen oder Mignon nüchtern und hart erfcheinen. Wenn einer allenfalls eine Ausnahme macht, fo ift es ein Maler aus dem beinahe kunftlofen Often Deutfchlands, der Leipziger Nicolaus Knupfer. Dafs Knupfer ein malerifch ungewöhnlich veranlagtes Talent befafs, geht daraus hervor, dafs dies Talent trotz der elendeften Lehrer und bei dem Fehlen aller guten Vorbilder in feiner Heimat doch nicht unterdrückt wurde. War der Künftler doch im Stande, als er im fiebenundzwanzigften Jahre nach Holland kam und in Utrecht zu A. Blomaert in die Lehre ging, noch zu verlernen, was jene Stümper an ihn verfündigt hatten. Blomaert's befonderes Talent, die Eigenart feiner Schüler zu fchonen und zu pflegen, hat fich auch bei Knupfer bewährt: von vornherein verfolgt diefer feine eigene Richtung, die in der Wahl der Motive wie in der malerifchen Behandlungsweife und dem warmen braunen Ton grundverfchieden ift von der Kunft des A. Blomaert. Knupfer fchliefst fich mehr den Vorgängern Rembrandt's an und erfcheint theilweife auch fchon von deffen früheren Werken beeinflufst, namentlich in der malerifchen Behandlung.

Der Künftler ift fehr ungleichmäfsig in feinen Arbeiten. In einigen Bildern, wie in feinem kleinen Familienbilde der Dresdener Galerie und namentlich in den „Werken der Barmherzigkeit" im Mufeum zu Caffel kommt er den beften unter den holländifchen Meiftern nahe. Hat man den Meifter doch in neuefter Zeit gewürdigt, in einem nicht einmal hervorragenden Werke, „Salomo's Opfer" im Privatbefitz zu Breslau, den Ausgangspunkt zu bilden für ein Werk, das fich als „Grundlagen zu einem Neubau der holländifchen Kunftgefchichte" ankündigt, für Lautner's Schrift: „Wer ift Rembrandt?". Auf Grund eines unzweifelhaften Werkes von Knupfer hat der Verfaffer es unternommen, dem allverehrten Grofsmeifter der holländifchen Kunft, Rembrandt, den Lorbeerkranz vom Haupte zu reifsen, ihn als einen Stümper und verkommenen Menfchen zu brandmarken und feinen Schüler Ferdinand Bol mit den Werken zu fchmücken, die alle Welt feit Rembrandt's Zeit diefem Künftler zugefchrieben hat. Mit dem Anfchein der Wiffenfchaftlichkeit glaubt der Verfaffer den Bau, den Gefchichte und Forfchung feit zwei Jahrhunderten langfam und ficher aufgerichtet hatten, vollftändig über den Haufen werfen zu können. Mit Seherblick entdeckt er in dem, was das gewöhnliche Auge als Schmutz- und Firnifsflecke oder als retouchirte Sprünge erkennt, die untrüglichften Künftlerbezeichnungen, nicht nur eine, fondern zwei, drei und mehr auf jedem Bilde; mit Hilfe des photographifchen Apparates und energifcher Retouchen feiner Photographien ftellt er daraus den Namen Bol in den wunderbarften Schriftzügen feft, erklärt daraufhin die grofsen Bezeichnungen und Daten Rembrandt's, welche fich auf faft jedem feiner Bilder finden, für freche Fälfchungen, leugnet oder ignorirt alle Urkunden, welche wir über eine beträchtliche Zahl von Rembrandt's Bildern befitzen, wirft alle ftiliftifchen Rückfichten, alle jenen zahlreichen Hilfsmittel, welche Malweife, Coftüme u. f. w. zur Bilderkritik bieten, vollftändig über den Haufen, um zu jenem Refultat zu gelangen, das ein bleibender Schandfleck für unfere deutfche Wiffenfchaft ift!

Von Knupfer befitzt die Schweriner Galerie zwei kleine biblifche Bilder: „Jofephs Traumdeutung" und die „Fufswafchung" (Gegenftücke, Nr. 568 und 569), die der Katalog nur vermuthungsweife dem

Künftler zufchreibt. Sie find aber gerade befonders charakteriftifche Arbeiten in feiner von Rembrandt beeinflufsten breiten, flüchtigen Art. Beide Bilder find fehr warm im Ton, aber ohne feinere Empfindung und theilweife felbft manierirt. Das dritte Bild, „Die Jagd nach dem Glück" (Nr. 567) ift ein Hauptwerk Knupfer's und galt auch früher fchon dafür, da es 1722 auf einer Verfteigerung in Rotterdam den damals aufserordentlich hohen Preis von 556 Gulden erreichte. Die Compofition ift ftark beeinflufst, ja theilweife frei entlehnt von dem verwandten Motiv Elsheimer's, dem von Sandrart als „Contento" befchriebenen Bilde in der Pinakothek zu München. Auch in der Färbung und Behandlung ift Elsheimer hier das Vorbild von Knupfer gewefen, der ungewöhnlich reich in der Färbung, fauber und emailartig in der Behandlung erfcheint. Der junge Burfche, der in einer Ecke des Bildes lachend das menfchliche Treiben verfpottet, ift in Malertracht, wonach wir annehmen dürfen, dafs Knupfer fich felbft darin dargeftellt hat. Auch laffen fich feine bekannten Bildniffe wohl mit den Zügen des Dargeftellten zufammen bringen. Doch war Knupfer 1651, als er dies Bild (laut Auffchrift darauf) ausführte, bereits achtundvierzig Jahre alt. Auffallend verwandt ift der Künftler in diefer Figur, in Auffaffung wie in Behandlung, ja auch in den Zügen feinem berühmten Schüler Jan Steen.

Ein eigenes künftlerifches Leben entwickelt fich in Deutfchland namentlich an zwei Plätzen, in Frankfurt und in Hamburg. An beiden Orten in unmittelbarem Anfchlufs an die holländifche Kunft und in voller Abhängigkeit von derfelben: waren doch beide Orte durch den Handel auf's engfte mit Holland verknüpft. Aber während die Frankfurter Maler bis gegen das Ende des fiebzehnten Jahrhunderts zumeift draufsen blieben, zog es die Hamburger wieder nach der Heimat. In der zweiten Hälfte des fiebzehnten Jahrhunderts finden wir daher in Hamburg eine ganze Colonie von Malern, die in Holland ausgebildet waren und denen fich einzelne Holländer angefchloffen hatten. Im Gegenfatz gegen die fpäteren in Frankfurt felbft anfäfsigen Maler, wie Joachim von Sandrart und feinen Verwandten, Johan Sandrart, wie die zahlreiche Künftlerfamilie Roos u. a.,[1] deren Bilder meift unerfreulich und hart in der Färbung und inhaltslofe fchwache Machwerke find, wohnt den meiften diefer Hamburger Künftler trotz ihrer Oberflächlichkeit und gelegentlich auch Rohheit, ein gewiffer malerifcher Reiz inne, namentlich in der breiten, flotten Behandlung, in dem warmen Ton und einer gelegentlich recht feinen Farbenftimmung. Dabei haben es diefe Maler fogar mehr oder weniger verftanden, auf Grund ihrer holländifchen Vorbilder auch das eigene Leben bis zu einem gewiffen Grade individuell und frifch zum Ausdruck zu bringen und ihren Bildern, Zeichnungen und Radirungen eine locale Färbung zu verleihen. Freilich ift das Zeitbild, wie es fich uns daraus darftellt, ein recht derbes, ja vielfach rohes und doch zugleich kleinliches: es fpiegelt fich darin ähnlich wie gleichzeitig im „Simplicissimus" die Verwilderung des Lebens im Gefolge des dreifsigjährigen Krieges unverkennbar wieder.

Die Schweriner Galerie befitzt eine befonders grofse Zahl diefer Hamburger Meifter des fiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, was fich daraus erklärt, dafs die Sammlung namentlich aus Ankäufen im Hamburger Kunfthandel hervorgegangen ift. Andere Werke diefer kleinen Malercolonie find in deutfchen Galerien zerftreut, die beften in der Galerie zu Braunfchweig. Erft in neuefter Zeit hat, aus der Initiative des Directors der Städtifchen Kunfthalle, auch Hamburg fich diefer feiner alten Malerfchule mit Eifer und beftem Erfolg angenommen. Die Hamburger Sammlung ift heute fchon die

[1] Die Schweriner Galerie hat eine Anzahl Bilder diefer Meifter aufzuweifen. Die „Artemisia" von Joachim Sandrart (Nr. 927) verräth noch die Schulung in Utrecht unter Einflüffen des G. Honthorft; aber das Bild ift fo leer im Ausdruck, fo flau und marklos in der Behandlung, dafs es wie ein fchwacher Bilderbogen wirkt. Das „Zigeunerlager" von Jan Sandrart aus dem Jahre 1652 (Nr. 928) zeigt diefen feltenen Künftler als einen völlig talentlofen Nachfolger des Ph. Wouwerman, in der Richtung des P. van Bloemen. Die Bilder des Joh. Heinrich Roos (Nr. 882—884 aus den Jahren 1684 und 1685), welche vor einem Menfchenalter in Deutfchland noch den Werken eines Potter oder Dujardin gleich geachtet wurden, find überfüllt und unkünftlerifch in der Compofition, gewöhnlich in den Formen, hart und unerfreulich in Ton und Farbe. Schlimmer noch fteht es mit den Bildern feiner drei Söhne und mit den beiden *J. Roos (1731 und 1733)* bezeichneten Gemälden Werken eines der jüngften Mitglieder diefer Familie. Ihre Thier- und Jagdftücke find die reinen Scheibenftandbilder.

bedeutendſte in ihrer Art, dank theilweiſe dem Entgegenkommen deutſcher Sammler und Sammlungsvorſtände, welche ihre Gemälde von Hamburger Meiſtern der Hamburger Kunſthalle im Tauſch überlieſsen; ein Beiſpiel, dem hoffentlich auch andere Galerien, namentlich die Braunſchweiger, folgen werden. Denn nur in Hamburg ſind jene Gemälde, deren Werth doch ein hervorragend localer iſt, ganz an ihrem Platze; in anderen Galerien verlieren ſie ſich neben beſſeren gleichzeitigen niederländiſchen Bildern.

Im ſechzehnten und im Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts finden wir nur vereinzelte Bildniſsmaler in Hamburg thätig, die bei ſtark localem Charakter nur ausnahmsweiſe einem mittelmäſsigen Holländer der gleichen Zeit nahe ſtehen. Erſt um die Zeit des Münſter'ſchen Friedens treten beinahe gleichzeitig mehrere Künſtler von ausgeſprochener Eigenart, aber bei ganz niederländiſcher Schulung, mit Arbeiten der verſchiedenſten Art hervor, namentlich Jurian Jacobs, Jacob Weier und Mathias Scheits.

Jurian Jacobs iſt in ſeinen Jagdſtücken und Stillleben ein Nachfolger des Frans Snyders. Derb und zuweilen ſelbſt roh in der Auffaſſung und Behandlung, hat er dabei doch tüchtige und maleriſche Qualitäten. In dem groſsen Bildniſs des Stader Aſtronomen Voigt in der Kunſthalle zu Hamburg (vom Jahre 1652) ſteht er ſogar in der breiten Auffaſſung, der freien Anordnung und maleriſchen Behandlung dem G. Flinck nahe und erſcheint ihm faſt ebenbürtig.

Jacob Weier ſcheint in Haarlem unter dem Einfluſse des Ph. Wouwerman ſich gebildet zu haben. Vielleicht war er mit dieſen zuſammen in der Zeichenſchule des Jacob de Wet, welche in Haarlem Jahrzehnte hindurch junge Talente anzog. Wenigſtens iſt Weier's „Kreuztragung“ in der Schweriner Galerie (Nr. 1109) ganz in der Art dieſes Künſtlers, nur etwas bunter und härter. Ein zweites Bild, die „Falkenjagd“ (Nr. 1110) iſt breiter und maleriſcher in der Behandlung, jedoch auch oberflächlich und flüchtig. Es ſteht den geringen Jugendwerken des Ph. Wouwerman und den kleinen Bildern des P. Verbeecq nahe. Das Gegenſtück der Kreuztragung, die „Kreuzigung“ befindet ſich im Muſeum zu Münſter, gröſsere Reiterſchlachten namentlich in der Braunſchweiger Galerie und vereinzelt in Privatſammlungen. Intereſſanter iſt der Künſtler in einem Skizzenbuch, welches das Berliner Kupferſtichcabinet beſitzt; es enthält flüchtige Rothſtiftzeichnungen mit Studien von einer wandernden Schauſpielertruppe, von Lager- und Kampfesſcenen u. dgl., die ein anſchauliches Bild des Lebens in Deutſchland unmittelbar nach dem dreiſsigjährigen Kriege geben.

1682 IACOB WEIER M SCHEITS

Vielſeitiger und maleriſcher veranlagt iſt Mathias Scheits, der intereſſanteſte unter allen dieſen Hamburger Künſtlern. Er iſt etwa gleichzeitig mit Jac. Weier in Haarlem in der Lehre geweſen; nach einer ſehr wahrſcheinlichen alten Angabe als Schüler des jungen Ph. Wouwerman, welcher durch ſeine abenteuerliche Flucht mit ſeiner Braut nach Hamburg und ſeinem kurzen Aufenthalt daſelbſt den Hamburger Künſtlern von damals beſonders nahe getreten zu ſein ſcheint. Auch Scheits zeigt in ſeinem dünnen Farbenauftrage auf warmem braunen Grunde, in der flüchtigen Behandlung, in der Anwendung des Spitzpinſels, namentlich in ſeinen früheſten Bildern ganz charakteriſtiſche Eigenthümlichkeiten der Schüler des J. de Wet; ſei es nun durch Vermittlung ſeines Lehrers Ph. Wouwerman, ſei es, daſs er ſelbſt eine Zeit lang die Zeichenſchule des J. de Wet beſuchte.[1]

Scheits iſt ſehr mannigfaltig in ſeinen Motiven und faſt ebenſo verſchiedenartig in Behandlung und Ausführung; zuweilen ſehr flott, maleriſch und ſelbſt geiſtreich, nicht ſelten aber auch flüchtig und ſelbſt äuſserſt lüderlich, namentlich in ſeiner ſpäteren Zeit. Daher gehen ſeine Bilder häufig unter fremden

[1] Die Angabe, daſs M. Scheits erſt um 1640 geboren ſei, iſt ſicherlich irrthümlich, da er ſchon in der Mitte des Jahrhunderts als Künſtler thätig geweſen ſein muſs und datirte Bilder aus den Fünfziger-Jahren vorkommen.

Namen, gelegentlich als Wouwerman, Rembrandt, Watteau und fogar als Velazquez. Es kommen Bauernftücke von ihm vor mit einzelnen Figuren in mittlerer Gröfse, welche den Jugendwerken des Jan Molenaer am nächften ftehen; kräftig gezeichnete und lebendig aufgefafste derbe Bauerngeftalten in pikanten Situationen. Diefe Bilder gehören wohl feiner früheften Zeit an. Unter dem unmittelbaren Einflufse von Frans Hals ift ein intereffantes, in feiner Art einziges Bild der Hamburger Kunfthalle entftanden: die Bruftbilder von ein paar lachenden Kindern, beinahe lebensgrofs (Nr. 244 *C*), bisher nicht als ein Werk des Hamburger Malers erkannt. Von derbem Humor und auch in der Anordnung ganz im Charakter des Frans Hals, verräth der Künftler in der farbigen Behandlung, im warmen braunen Ton die Rembrandt'fche Schule, die ihm durch J. de Wet vermittelt war. Diefe Schule kennzeichnen noch deutlicher die nicht feltenen Bilder mit biblifchen Motiven, die freilich mit de Wet's Bildern den Mangel an Empfindung und die Flüchtigkeit in Zeichnung und Behandlung gemein haben. Von den drei Schweriner Bildern gehört eines diefer Kategorie an: „Rebekka und Eliefar (Nr. 940), ausnahmsweife mit dem vollen Namen *M. Scheits* bezeichnet. Es ift das befte unter den drei Bildern; fett und farbig behandelt, den Gemälden des J. de Wet aufserordentlich verwandt, aber eher beffer als diefe. Ein zweites kleines Bild der Sammlung, die „Mufikalifche Unterhaltung" (Nr. 941), ift ein charakteriftifches aber geringwerthiges Beifpiel feiner Sittenbilder mit galanten Motiven, welche den Künftler am eigenartigften und vortheilhafteften zeigen. Sie fchliefsen fich den holländifchen Gefellfchaftsftücken an; aber die jungen Perfonen, welche fich beim Mahl oder Trunk mit Mufik und Kurmachen unterhalten, find meift im Freien, in einem Garten oder am Rande eines Gehölzes dargeftellt. Am meiften nähert fich Scheits darin den kleinen Figuren, die Frans Hals gelegentlich im Grunde feiner grofsen Porträts anbringt; fo auf dem Bilde des Ryksmufeums, das ihn felbft mit feiner Frau im Garten darftellt. Die Behandlungsweife der originell und frei aufgefafsten Motive ift eine aufserordentlich malerifche, ganz unbeftimmt und tonig in reicher feiner Färbung. Das Schweriner Bild, welches ein einzelnes muficirendes Pärchen im Zimmer darftellt, übertreibt diefe Behandlungsweife durch Lüderlichkeit der Zeichnung und Flüchtigkeit der nach Art des B. Cuyp hingefetzten Farbengebung zur Karikatur.

Ähnlich behandelt find auch die felteneren Schlachtenbilder und Reiterftücke, in denen Scheits fich dem Vorbilde feines Lehrers Wouwerman anfchliefst. Die Schweriner Sammlung hat eines diefer Bilder, ein zweites ganz verwandtes hat Director Schlie in der Göttinger Galerie nachgewiefen. Beide Bilder zeigen ein Knäuel von Reitern und Fufsfoldaten in wildem Kampfe; fie find in reichen Farben, bei warmem bräunlichem Ton, ganz derb und flüchtig hingeftrichen. Vereinzelte Bildniffe von Scheits, die, fo weit mir bekannt, feiner fpäteren Zeit angehören, erfcheinen neben feinen übrigen Bildern auffallend matt in der Färbung und nüchtern in der Auffaffung.

Auch als Zeichner und Radirer ift Mathias Scheits in ebenfo mannigfacher Weife befchäftigt gewefen, wie namentlich die reiche Sammlung feiner Zeichnungen in Hamburg beweift. Seine Vorlagen für die reich illuftrirte fogenannte Stern'fche Bibel (vom Jahre 1672), worin er fich jedoch meift nicht von feiner vortheilhaften Seite zeigt, hat den Künftler feiner Zeit in weiten Kreifen Norddeutfchlands bekannt und beliebt gemacht.

Hamburg hat gleichzeitig, in der zweiten Hälfte des fiebzehnten Jahrhunderts, eine Anzahl von Landfchaftern aufzuweifen, die fich den vorübergehend in Hamburg befchäftigten Holländern: den Bellevois, Waterloo, Meyeringh und Glauber anfchliefsen. Doch ftehen diefe Künftler durchwegs mehr oder weniger hinter den vorgenannten Malern zurück: für eine naturaliftifche oder gar intime Auffaffung der Landfchaft fehlte es damals überall in Deutfchland an der nothwendigen inneren Sammlung und Feinheit der Empfindung. Joh. Georg Stuhr, der 1640 in Hamburg geboren wurde, ift durch die reiche

Färbung, die flotte malerifche Behandlung feiner Marinebilder ausgezeichnet, wenn es ihnen auch an feiner Naturbeobachtung und Durchbildung fehlt. Von den beiden Marinen mit Seefchlachten in der Schweriner Galerie (Nr. 995 und 996) ift namentlich die Ferne in dem letzteren gröfseren Bilde von recht feiner Empfindung; hier erfcheint der Künftler einem farbigen Zeeman oder B. Pieters verwandt. Letzterem fteht er gelegentlich fo nahe, dafs er mit ihm in einem dritten kleineren Bilde, „Kriegsfchiffe im Kampf" (Nr. 816), bis vor Kurzem verwechfelt wurde.

Ein Altersgenoffe von Stuhr, Joh. Oswald Harms fchliefst fich in feiner „Winterlandfchaft" (Nr. 455) an Griffier an, ift jedoch fetter und flotter in der Behandlung. Dom. Gottfried Waerdich, um 1700 geboren (Nr. 1101, „Gebirgslandfchaft"), und der ältere J. Holst, von welchem die Galerie fechs Landfchaftsbilder (fowie ein paar ganz kleine Höhenftücke) befitzt, find fchon völlig unwahre Nachahmer von Meyeringh und Glauber. Chr. Friederich Schfib, erft in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts thätig (er ftirbt 1810), zeigt die damalige Hamburger Schule in der fauberen Nachahmung der verfchiedenften hollandifchen Vorbilder, der jede feinere Beobachtung der Natur abgeht, fchon in Übereinftimmung und in Abhängigkeit von der übrigen Malerei in Deutfchland.

Das Intereffe und Verftändnifs an der landfchaftlichen Natur, welches der deutfchen Kunft diefer Zeit abging, wandte fich, wenigftens zum Theil dem Garten zu: die Blumen- und Stillebenmalerei hat in Hamburg in den letzten Jahrzehnten des fiebzehnten Jahrhunderts eine Reihe von verhältnifsmäfsig recht tüchtigen Künftlern hervorgebracht. Ihre Abhängigkeit von der gleichzeitigen holländifchen Kunft verrathen auch diefe Maler faft ausnahmslos. Ernft Stüven, A. Scheits, H. Stravius und andere malen Stillleben mit todtem Wild in der Art von Mignon und W. van Aelft; doch find fie in der Regel nüchtern und kalt in der Färbung wie in der Behandlung. Dies gilt auch von zwei Bildern mit Früchten von Ernst Stüven in der Schweriner Galerie (Nr. 997 und 998). Diefem Künftler erfcheint der gleichzeitige Chriftian Berentz (geboren 1658) in einem feiner beiden Stillleben in der Hamburger Kunfthalle wefentlich überlegen. In Anordnung und malerifcher Behandlung nähert fich Berentz hier dem Willem Kalf, den er fich offenbar zum Vorbilde genommen hat. In der kühleren, matteren Färbung und in der mehr lockeren und breiteren Behandlung bewahrt er feine Eigenart. Der bekanntefte und beliebtefte Stilllebenmaler Hamburgs war Franz Werner Tamm (geboren 1658), der als Hofmaler in Wien eine aufsergewöhnliche Thätigkeit entwickelte. Sein längerer Aufenthalt in Italien beftimmte feine künftlerifche Richtung. Als Mitglied der niederländifchen Künftlerbent in Rom war er mit Abraham Brueghel, Bosfchaert, Mario del Fiore und verwandten Stilllebenmalern zufammengekommen und entwickelte fich ganz unter dem Einfluffe derfelben. In breiter decorativer Wirkung, in tiefer leuchtender Färbung, in malerifcher Behandlungsweife, in dem körnigen breiten Farbenauftrage kommt er ihnen nahe, ja erreicht fie gelegentlich; fo in dem fchönen Fruchtftücke der Hamburger Kunfthalle und in verfchiedenen feiner zahlreichen Bilder in Wien und Schleifsheim. Das einzige Bild feiner Hand in der Schweriner Galerie „Ein fich fchnäbelndes Taubenpaar" (Nr. 1000), das in feinem Todesjahre 1724 entftand, ift von feiner gewöhnlichen Art abweichend, nüchterer und kühler; in Motiv und Ton etwa dem Jacomo Victors verwandt. Von Joh. G. Heinz, von Jurian Jacobsz und anderen mehr oder weniger tüchtigen Stilllebenmalern Hamburgs in diefer Zeit hat die Schweriner Galerie keine Gemälde aufzuweifen.

Die Kunftentwicklung in Deutfchland während des fiebzehnten Jahrhunderts war im Wefentlichen eine ftädtifche gewefen; mit Ausgang des Jahrhunderts beginnt fie eine höfifche zu werden. Den infelartig über Deutfchland zerftreuten kleinen Künftlercolonien in Frankfurt, Hamburg, Nürnberg und, im befcheidenften Mafse, auch in Bafel, Danzig und Prag fchliefsen fich in den letzten Jahrzehnten Colonien meift fremder Maler an, welche kunftfinnige Fürften um ihren Hof verfammeln: der grofse

Kurfürst in Berlin, die Kurfürsten in Düsseldorf und in München, und der kaiserliche Hof in Wien. Im Norden sind es fast ausschliefslich holländische Künstler, im Süden daneben auch Italiener. Im achtzehnten Jahrhundert tritt die künstlerische Thätigkeit in den Städten, mit dem Zurücktreten ihrer selbstständigen Bedeutung, mehr in den Hintergrund, während sich an den Höfen ein reicheres künstlerisches Leben entwickelt, das allmälig mehr und mehr heimische Elemente heranzieht und zu einer, wenn auch stark von aufsen beeinflufsten nationalen Kunstentfaltung führt. Mit den grofsen Höfen unter denen Dresden, Wien und Berlin die Führung übernehmen, wetteifern jetzt eine Reihe kleinerer Fürstenhöfe wie Cassel, Braunschweig, Darmstadt, Schwerin. Die holländische Kunst behält auch jetzt noch, namentlich durch die Meisterwerke der classischen Zeit, einen hervorragenden Einflufs; für die weitere Entwicklung der deutschen Malerei tritt aber mit dem Eindringen des Rococos die französische Kunst gleichwerthig und theilweise selbst übermächtig in den Vordergrund.

Trotz dieser verschiedenartigen starken Einwirkungen von aufsen, kommt auch in Deutschland ein charakteristischer Zug des achtzehnten Jahrhunderts voll zur Geltung: die getrennte und zum Theil wesentlich verschiedenartige Entwicklung der Kunst in den verschiedenen Ländern. Während in Frankreich in der Kunst des Rococo ein neuer, ganz eigenartiger Stil zu voller und glänzender Entfaltung gelangt, während Italien der Barockkunst treu bleibt, die nur in anderer Weise sich fortentwickelt, während England schon seit der Mitte des Jahrhunderts die moderne Kunst in ganz nationaler Weise ausbildet, zeigt Deutschland als Ausflufs seiner politischen und socialen Gestaltung eine kleinbürgerliche, in's Kleine gehende und beschränkte Entwicklung des Rococo, die nicht aus sich heraus, sondern aus der Protection fürstlicher Mäcene geschaffen wird, welche nicht auf die Natur zurückgeht, sondern aus zweiter Hand schöpft.

Diese Eigenschaften schlossen zwar eine blühende Entwicklung gewisser Kunstzweige nicht aus; ja die Erfindung des Porzellans und seine glänzende künstlerische Gestaltung, zum Theil auch die Blüthe des decorativen Kunsthandwerkes verdanken ihr Gedeihen nicht zum geringsten Theile jenen Eigenthümlichkeiten. Dieselben mufsten für die Entwicklung der grofsen Kunst, insbesondere für die Malerei von ungünstigster Wirkung sein. Die deutschen Künstler des achtzehnten Jahrhunderts fühlen gar nicht das Bedürfnifs, direct auf die Natur zurückzugehen; sie suchen auch die Vorbilder, die sie nachahmen, in der Regel nicht unter den grofsen Meistern, sondern unter den Künstlern zweiten und dritten Ranges, unter den Kleinmeistern und Miniaturmalern, welche ihrem eigenen Sinn und Geschmack verwandt sind. Nicht Kunstwerke, sondern Bilderbogen entstehen, kleine Dutzendwerke, die billig und in Menge aus dem Kopfe gemalt werden konnten und dadurch ihre Abnehmer fanden. Coloristischer Sinn und malerische oder freiere Behandlung sind diesen Bildern daher ebenso fremd wie Frische oder Energie der Empfindung. Die Freude an der älteren Kunst, namentlich an den verwandten holländischen Gemälden, führte nicht zur Nacheiferung, sondern sie weckte nur den Nachahmungstrieb. Die Originale der grofsen alten Meister, die man sich nicht verschaffen konnte, wollte man wenigstens in miniaturartigen freien Nachbildungen besitzen, aus denen sich selbst der einfache Bürger eine ganze Galerie zusammenstellen konnte. Die Thätigkeit einer ganzen Anzahl solcher proteusartiger Maler, unter denen Dietrich der bekannteste ist, ist durch solche Arbeiten fast vollständig in Anspruch genommen worden.

Neben dieser mehr intimen holländischen Richtung geht, völlig bewufst und im entschiedensten Gegensatze, eine andere Richtung der Malerei nebenher, die im Süden ihre Vorbilder sucht und in der akademischen Vereinigung der Vorzüge der verschiedenen grofsen Meister das Heil gefunden zu haben glaubt. Ihr gefeierter Meister ist Raphael Mengs. Dies eklektistische, idealistische Streben führte ebensoweit von der Natur ab wie jene Dosenmalerei. Ein ernsteres Vertiefen in die Natur macht sich erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, namentlich bei einzelnen Bildnifsmalern, wie A. Graff

und Genremalern, wie Chodowiecky, wieder geltend, welche in dem mehr und mehr gefundenden Bürgerthum begründet find. Doch konnte der deutfchen Kunft auch aus diefen Anfängen und auf diefem Wege neue Belebung nicht erwachfen: erft mufste fie den Canoffagang nach dem Süden wieder antreten, den Winckelmann und Leffing gefordert und vorgezeichnet hatten.

Die Schweriner Galerie hat hunderte von Bildern deutfcher Maler des vorigen Jahrhunderts aufzuweifen, der Mehrzahl nach von Künftlern, welche der kunftliebende Herzog Chriftian Ludwig und fein Nachfolger an den Hof gezogen hatten. Diefe Gemälde find noch weniger geeignet, ein vortheilhaftes Bild von der Entwicklung der deutfchen Malerei diefer Zeit zu geben, als etwa die ähnliche Sammlung in Dresden. Die fürftlichen Sammler in Mecklenburg huldigten dem holländifchen Gefchmack. Die Idealiften fehlen daher faft ganz in Schwerin; dagegen find Dietrich und verwandte Künftler fehr zahlreich vertreten. Zwar gelang es nicht, Dietrich felbft aus feiner günftigen Stellung in Dresden nach Schwerin zu ziehen; dafür zog fich der Herzog in dem Schweriner Schreiner FINDORFF unter Dietrich's Leitung einen zweiten Dietrich grofs, der nach feinem Vorbilde holländifche Kleinmeifter des fiebzehnten Jahrhunderts ohne Gefchmack aber gelegentlich nicht ohne Gefchick und zuweilen felbft mit einer gewiffen Bravour (namentlich in den Stillleben) nachzuahmen verftand. Die Galerie befitzt fiebenundfünfzig Bilder feiner Hand. Noch zahlreicher find die Bildchen, die von DIETRICH felbft aufgekauft wurden;[1] darunter einige recht gute Genrebilder, namentlich folche in der Art des Boucher und Nachahmungen des Gerard Dou, fowie einzelne nette Landfchaften mit Staffage im Anfchlufs an Berchem und Poelenburg. Eine andere Berühmtheit, der Hamburger „Porenmaler" BALTHASAR DENNER, lebte längere Zeit in Schwerin. Zahlreiche Porträts und eine Anzahl der zu ihrer Zeit höher als Rembrandt's Gemälde bezahlten Studienköpfe alter Männer und Frauen, die nur zu fehr den Eindruck von Wachsbüften machen, find im Befitze der Galerie. Die Berliner Porträtmaler GEORG DAVID MATTHIEU und fein Oheim CHR. FRIEDRICH LISIEWSKY, die nacheinander als Hofmaler in Schwerin thätig waren, find in ihren Bildniffen gelegentlich individueller und tüchtiger; dies gilt namentlich von Lifiewsky's Selbftbildnifs bei Kerzenlicht (Nr. 612). Den zahlreichen Malern, die fich diefen Künftlern anfchliefsen, haftet der Beigefchmack ihrer kleinbürgerlichen Verhältniffe zumeift noch in weit höheren Grade an. Ihre kleinen Landfchaften find der Phantafie im Kaffeegarten entfprungen, die fich daraus eine idyllifche Alpenlandfchaft zufammenträumt; und ihre kleinen Genrebilder athmen die Luft des Kaffeetifches; in ihren Hiftorienbildern verbindet fich falfches franzöfifches Pathos mit deutfchem Spiefsbürgerthum, Unwahrheit mit Kleinlichkeit. In der Schweriner Galerie bieten die Landfchaften der AGRICOLA, P. FERG, DIETSCH, KLENGEL, THIELE, VOLLERDT, WEITSCH u. f. f., die Stillleben und Thierbilder von ANGERMEYER, BRASCH, SIEVERT u. A. neben den zahlreichen Bildchen von Dietrich, Findorff und Denner überreiche Gelegenheit, von der Unwahrheit und Verkommenheit der Malerei diefer Zeit in Deutfchland fich ein Bild zu machen. Auf dem Hintergrunde diefer Kunft heben fich die Schöpfungen eines Carftens und Cornelius gewaltig und grofsartig ab. Diefe Vorgänger mufs man in Erinnerung haben, um die Bedeutung jener Begründer der neueren deutfchen Kunft richtig und voll zu würdigen.

[1] Sollten die elenden kleinen Dutzendlandfchaften (Nr. 283—303), welche unter Dietrich's Namen gehen, wirklich von feiner Hand fein?





DIE DÜNE.







WILLIAM UNGER.



ALS WILLIAM UNGER vor fünfundzwanzig Jahren mit Radirungen vor die Öffentlichkeit trat, war der Kupferstich, als das vornehmste Mittel künstlerischer Reproduction, noch im Vollbesitze allgemeiner Achtung. Allenthalben an den Akademien stand er in der Pflege bewährter und anerkannter Meister, die froh, im ersten kecken Ansturm der Photographie endlich die Gegnerschaft der Lithographie los geworden zu sein, fortfuhren, die vervielfältigende Kunst nach erprobter Weise zu betreiben. Aber während sie so fleissig über ihren Platten safsen, welche sie mit fein ausgeklügelten Systemen von Linien, Strichelchen und Punkten behutsam bedeckten, hatten die künstlerischen Ideale der Zeit einen Wandel genommen, dem die landläufige Stecherkunst nicht mehr nachzukommen geschickt war. Während die deutsche Malerei — denn die Malerei ist es, welche das Geschick reproducirender Stecherkunst bestimmt — seit der Mitte unseres Jahrhunderts mehr und mehr auf farbige Wirkung und realistische Naturbeobachtung ausging, blieben die Stecher, als die Abkömmlinge einer Generation, die in einer mehr zeichnerischen Kunstauffassung befangen war, bei einer Interpretationsmanier (dem in Conventionalismus erstarrten Linienstiche) stehen, die nicht nur für die Lösung der Aufgaben, welche die neuere Malerei ihnen stellte, sondern auch für die veränderte Anschauung in der Vervielfältigungsweise alter Kunst, als unzulänglich sich erwies. Freilich fehlte es nicht an einigen, welche durch eine freiere technische Behandlung oder durch eine deutlichere Betonung der farbig-malerischen Stimmung versuchten, neuen Wein in die alt gewordenen Schläuche zu schütten, aber ihre vereinzelten Versuche erreichten nur selten die beabsichtigte Wirkung, weil ihr Vorgehen keine radicale Änderung der Stichtechnik im Sinne des coloristischer gewordenen Zeitgeschmacks anstrebte. Die Unzeitgemäfsheit der üblichen Technik innerhalb des deutschen Kupferstichs der Fünfziger- und Sechziger-Jahre, die Macht bequemer Routine, welche die Geltendmachung persönlicher Nachempfindung hemmte, das ist es vor Allem gewesen, was der Radirung als reproducirender Kunst Thor und Riegel im modernen Kunstleben geöffnet hat.



Zumeift als eine ernften Studiums entbehrende Manier von den zünftigen Vertretern der als edler und vornehmer fich geberdenden Kupferftecherei mifsachtet, ift der Radirung die Entwicklung zu der regen Pflege, deren fie gegenwärtig fich erfreut, nicht leicht geworden. Wohl verzieh man es dem Maler, wenn er in müfsiger Stunde Einfälle feiner geftaltenbildenden Phantafie in's Kupfer ritzte und ätzte, oder wenn er Natureindrücke mit der leichtflüfsigeren Technik der Radirung feftzuhalten fuchte, aber nur mit wenigen Ausnahmen geftattete man der Ätzkunft in der gewiffenhaften Reproduction mit dem altbewährten Stiche zu concurriren. Nur Flüchtiges, Skizzenhaftes könne das leichtere Verfahren zu Tage fördern. Diefer Aberglaube, der das Wefen künftlerifcher Zeichnung, auf der die Radirung zunächft fufst, fo gründlich verkennt, wurzelte fo mächtig in den Vorftellungen







Die Hille Bobbe von Frans Hals. Radirung von William Unger.

von Künftlern und Laien, dafs in den Sechziger-Jahren William Unger die reproducirende Radirung in Deutfchland förmlich neu entdecken mufste. In Deutfchland hat er keinen Vorgänger und die Lehre, welche er als Kupferftecher erfuhr, bot ihm wenig Gewähr für das Gelingen feines Unternehmens. Im Vertrauen aber auf die künftlerifche Kraft in feinem Innern und auf den Ernft feines Strebens ift ihm diefe Wiedergeburt der reproducirenden Radirung gelungen. Er hat allein in Deutfchland und ohne die Abhängigkeit von fremden Beftrebungen dasfelbe geleiftet, was in Frankreich die Flameng, Jacquemart und Lalanne nach dem Vorgang der Malerradirer geleiftet haben. Wenn wir heute in Deutfchland von einer Radirerfchule zu reden berechtigt find, fo gebührt Unger einzig und allein das Verdienft, als ihr erfter Lehrer und Meifter gefeiert zu werden. Seinem Vorgang, feiner Lehre und feinen Erfolgen dankt die Mehrzahl der jüngeren Radirer Deutfchlands ihr Dafein. Aber indirect hat feine Kunft, getragen von der Zeitftrömung, welche ihre Entwicklung förderte, noch bedeutend weiteren Einflufs geltend gemacht.

Nachdem der Mifsmuth über das allmähliche Aufleben der reproducirenden Radirung in dem Lager der Kupferftecher einer verftändigen Einficht in die Unvermeidlichkeit der Erfcheinung Platz

gemacht hatte, begannen mehr und mehr nicht wenige von den älteren Meiſtern des Grabſtichels zur Radirnadel und zur Ätzſäure zu greifen, um, ehrgeizig wie ſie ſind, es den Jüngeren gleich zu thun. Welche Erfolge dieſe eigenmächtige Revolution in den Ateliers der Kupferſtecher zu Tage förderte, das zu erörtern mag hier unterlaſſen bleiben. Daſs die Stecher aber dieſe Vertauſchung ihres Handwerkszeuges mit demjenigen der allmählich zu Anſehen gekommenen Radirer vorgenommen haben, iſt gewiſs ein Zeichen der Zeit, und verleiht dem energiſchen Vorgehen Unger's, der denſelben Wandel aus eigener Kraft an ſich ſchon vor fünfundzwanzig Jahren vollzog, eine merkwürdige Bedeutung.

Nach einem Vierteljahrhundert emſiger und erfolgreicher Thätigkeit ſteht William Unger heute auf der Höhe ſeines Schaffens, in ungeſchwächter Kraft, ein genialer Meiſter ſeiner Kunſt. Es iſt an der Zeit, einen Blick zu werfen auf das Leben und die Lehre des Künſtlers, auf die Mannigfaltigkeit, den Reichthum und die innere Entwickelung einer auſsergewöhnlichen Kunſtthätigkeit!







ABRAHAM UND ISAAK.





W. Unger sculps.

THIERSTÜCK.



WILLIAM UNGER wurde am 11. September 1837 zu Hannover geboren als der Sohn des hannöverfchen Juriften und Kunfthiftorikers Friedrich Wilhelm Unger, welcher fich im Jahre 1838 in Göttingen niederliefs und dafelbft, nachdem er feine erfolgreichen juriftifchen Studien mit kunftgefchichtlichen vertaufcht hatte, feit 1858 an der dortigen Univerfität kunftwiffenfchaftliche, befonders archäologifche Vorlefungen hielt. Wenngleich fich dem Knaben bei der vorwiegend theoretifchen Richtung des Vaters und dem Mangel an künftlerifcher Regfamkeit in Göttingen nur fpärliche Anregung bot, fo erwachte in ihm doch bald die Neigung zu künftlerifcher Bethätigung. Eifrig folgte er am Gymnafium und in privater Unterweifung dem Unterricht des Zeichenlehrers Eberlein und als es ihm vergönnt war, den im Dienfte der Archäologie thätigen Zeichner Neiffe bei feinen Umrifsradirungen antiker Denkmäler zu beobachten, ftand fein Vorfatz, Künftler zu werden, feft. Was freilich für ein Künftler er werden wollte, war ihm noch unklar; lange hielt er es mit dem Architekten.

Indeffen fanden diefe unklaren Neigungen bei dem Vater nicht gleich fördernde Zuftimmung. Er mifstraute einem Talente, das fich ihm in greifbarer Form noch nicht offenbart hatte. Denn ganz im Geheimen machte fich Unger bei dem Umrifsätzer mit einer höchft elementaren Radirtechnik vertraut und copirte im Stillen, was ihm an zeichnerifchen Vorlagen unter die Hände kam. Aber der geheimnifsvolle Schwarzkünftler follte nicht verborgen bleiben. Zu feinem Entdecker hatte ihm die Vorfehung den Hausarzt der Unger'fchen Familie erkoren, den Hofrath Marx, ein Original von einem Junggefellen, der im Sammeln von Kunftgegenftänden nach der menfchenfreundlichen Mühe des ärztlichen Berufes äfthetifches Behagen fand. Als der die verfteckten Radirverfuche des jungen Unger zufällig zu fehen bekam, ging er fofort daran, feine Entdeckung des fchlummernden Talentes dem Vater zu verrathen. Überrafcht von der heimlichen Thätigkeit des Sohnes, fchenkte diefer denn auch dem Zureden des alten Hausfreundes Gehör und willigte endlich darein, dafs der Sohn nach erlangter Abiturientenreife einem künftlerifchen Berufe nachginge. Freilich gab er nicht ohne vorfichtige Prüfung feine Einwilligung zum Eintritt in die langwierige und dornenvolle Laufbahn des Kupferftechers, da wäre ihm der ausfichtsvollere Beruf des Architekten fchon lieber gewefen. Aber er pflegte Beziehungen mit Jofeph Keller, der feit 1846 an der Akademie zu Düffeldorf als Profeffor der Kupferftechkunft wirkte, und legte ihm die Verfuche des Sohnes vor. Sie fanden den Beifall des angefehenen Disputa-Stechers, und die Beftimmung, welche der alte Göttinger Mediciner als die einzig richtige prophezeit hatte, ging in Erfüllung.



Keller war zufrieden, einen Schüler mehr zu bekommen, und fo bezog William Unger 1854, fiebzehn Jahre alt, die Düffeldorfer Akademie. Aber zwifchen Schüler und Lehrer, der gerne die Fertigkeit feiner Zöglinge fich zu nutze machte, entfpann fich kein näheres Verhältnifs. Mehr fagte dem jungen Akademiker der Verkehr mit einem Bruder Rethel's zu, der ihn in das anregende Künftlerleben des »Malkaftens« einführte. Lange blieb auch Unger nicht bei dem Meifter, der ihn lehrte, nach ftrenger Methode mit fchön gefchwungenen Stichellinien die menfchliche Form zu modelliren. Der junge Mann verlangte nach Vertiefung des Wiffens, nach vielfeitigerer Anregung, als fie ihm der Lehrer zu geben vermochte. Bald fehen wir ihn wieder in Göttingen, als Hörer anatomifcher und literargefchichtlicher Vorlefungen. Aber wir hören auch, dafs er die Übung des Grabftichels nicht vergafs: fo zeichnete und ftach er für den Anatomen Henle mikrofkopifche Präparate, ftach fogar ein Gaufsporträt, das freilich mifsglückte. Diefe zeichnerifche und ftecherifche Befchäftigung gab ihm auch die Mittel zu einer kurzen Reife nach Oberitalien in die Hand, die den kunftgefchichtlich mannigfach vorgebildeten jungen Mann lebhaft anregte. Auf dem Rückwege berührte er München. Dort lernte er den Dresdener Kupferftecher Julius Thäter kennen, der feit 1846 an der Münchener Akademie als Profeffor wirkte, einen fympathifchen, liebenswürdigen Menfchen, bei dem er gern weiterer künftlerifcher Ausbildung fich befleifsigte und dem er auch die fefte Grundlage zu feiner zeichnerifchen Fertigkeit vornehmlich dankt.

Seit 1857 hielt fich Unger in München auf, und unter dem Einfluffe des im ftrengen Cartonftiche hervorragenden Meifters ftach er unter anderem in keufcher, fchlichter Manier einen Carton nach einer Abundantia von Hermann Wislicenus, der den Maler aufserordentlich befriedigte. Etwa drei Jahre währte diefer Aufenthalt in München, das Unger als ein hoffnungsvoller Adept im Sinne der Thäter'fchen — in ihrer Art vorzüglichen — Stechmanier verliefs, welche von aller Tonwirkung abfah und in fcharfgezogenen Umriffen gewiffermafsen eine Abftraction der Vorwürfe gab. Unger wandte fich wieder nach der Vaterftadt, legte da in kleineren Arbeiten Proben erlangter Gefchicklichkeit ab, ging dann 1860 wieder nach Düffeldorf, um Stiche nach einem Bilde von Oftade und einem Bilde von Kindler (»Der treue Wächter«) anzufertigen.



So hatte Unger feine Lehrzeit hinter fich. Er hatte nachgerade eine ftecherifche Fertigkeit erlangt, die ihm nun ermöglichen follte, fich auf eigene Füfse zu ftellen. Mit diefer Abficht



wanderte er 1865 nach Leipzig, dem damaligen Eldorado des deutfchen Kunfthandels. Unger hatte Beziehungen zu hervorragenden Verlegern wie Brockhaus, Hirzel, Weigel und Wigand. In ihre Dienfte ftellte er fein künftlerifches Können und er nahm an, was nur die Befteller von ihm begehrten. Die zeichnerifche Gefchicklichkeit, welche er durch eifrige Naturftudien, die er niemals unterliefs, gefteigert hatte, kam ihm da zu ftatten, er zeichnete auf Holz und Stein, ftach in Kupfer und Stahl alles mögliche: Bilder vom Sechsundfechziger Kriegsfchauplatze nach Zeichnungen von O. Günther, dann Witzblätter, Titel für Bücher und Mufikalien, copirte Miniaturen der Leipziger Bibliothek und facfimilirte für Weigel's und Zeftermann's »Anfänge der Druckerkunft« (Leipzig 1866) mit merkwürdiger Treue einige alte Stiche des fünfzehnten Jahrhunderts. Damals war es auch, dafs er in Dr. Max Jordan — dem jetzigen Director der Berliner Nationalgalerie — einen Verehrer des Malers Wislicenus kennen lernte. Seiner Vermittlung dankte er den Auftrag, zwölf Cartons, allegorifche Schilderungen der Monate, nach Entwürfen von Wislicenus zu zeichnen. Zu diefem Behufe ging Unger nach Weimar, wo Wislicenus, mit Wandmalereien religiöfen und allegorifchen Inhalts befchäftigt, bis 1868 weilte, und begann unter der Leitung des Meifters feine Cartons zu zeichnen, welche fchliefslich im Kupferftich für den Wigand'fchen Verlag vervielfältigt werden follten. Einen diefer Cartons brachte Unger fertig, der zweite kam über den Anfang nicht hinaus, denn als der Verleger die Veröffentlichung im Stiche aufgeben mufste, blieb die ganze Sache liegen.

William Unger hatte auch in Leipzig den Verleger Ernft Arthur Seemann kennen gelernt, der im Jahre 1866 mit Carl von Lützow nach dem Vorbilde der Parifer »Gazette des beaux-arts« die »Zeitfchrift für bildende Kunft« in's Leben gerufen hatte und fich nach künftlerifchen Mitarbeitern, Radirern zumal, umfah. Aber damit fah es in deutfchen Landen fchlimm aus. An langfamen Kupferftechern war kein Mangel, aber Radirer gab es aufser einigen Malern, welche eigene Entwürfe in Kupfer ätzten, keine. Unger, dem die Technik von Haus aus vertraut war, und den die radirten Blätter der alten holländifchen Meifter längft zu wetteifernder Übung im Radiren trieben, erkannte den Vortheil, der fich ihm bot, wenn er den Stichel mit der Nadel vertaufchte. Zudem hatte die ftecherifche Unterweifung eines Keller und Thäter, welche fo wenig die Farbigkeit ihrer Vorbilder im Stiche zum Ausdrucke zu bringen gewillt oder befähigt waren, den malerifchen Sinn, welcher in ihm fchlummerte, nicht zu unterdrücken vermocht. Es lebte in ihm eine künftlerifche Anfchauung, die von Farbigkeit der Erfcheinung träumte und die nicht die feiner Lehrer gewefen war; und als

er nun endlich nach unschlüssigen Versuchen das rechte Mittel zum Ausdruck seiner lebendigen Empfindung in die Hand bekam, fand er eine Kunst für sich und mit ihr sich selbst: ein Radirergenie.

Das erste für die Zeitschrift radirte Blatt hatte ein Bild des in Weimar thätigen Amsterdamers James Marshall, »Tartini's Traum«, zum Gegenstande, das zweite gab nach einer mangelhaften Photographie eine gute Ansicht des Steffen'schen Hauses in Danzig wieder. Beide Blätter erschienen im zweiten Bande der Zeitschrift 1867. Ihnen folgte — abgesehen von einigen stecherischen Rückfällen — im dritten Bande (1868) eine Radirung nach dem »Moses« von Plockhorst, den Unger nach einer in Köln vor dem Originale angefertigten Zeichnung im Grofsen noch stechen wollte; dann kamen die ersten Radirungen Unger's nach Gemälden der Braunschweiger Galerie, die den Grund zu seinem Rufe legten: und fortan sollte es mit dem Kupferstechen ein Ende haben.

Werke niederländischer Meister zu radiren, das war von jeher sein lebhafter Wunsch gewesen; er war es, der dem Verleger der Zeitschrift zuerst vorschlug, eine Auswahl von Gemälden der an Niederländern so reichen Casseler Galerie zu radiren. Aber auf den Wunsch Seemann's begann er mit den Braunschweiger Radirungen. In Jahresfrist entledigte sich Unger seines ersten gröfseren Auftrags. Dann hielt er sich (1869/70) in Cassel auf und radirte die Hauptwerke der dortigen Galerie. Eine Folge dieser Veröffentlichungen war seine Ernennung zum Professor (1871) durch den Grofsherzog von Sachsen-Weimar und die Verbindung mit dem Leidener Verleger Sijthoff, für welchen er im Winter 1871/72 Werke der Haarlemer und Amsterdamer Galerie zeichnete und radirte. Noch während seines Casseler Aufenthaltes brachte ihn Wilhelm Bode, den er in Braunschweig mit Bürger und Mündler kennen gelernt hatte, mit der »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« in Beziehung, in deren Auftrage er mannigfache Beschäftigung fand und im Frühjahr 1871 Wien besuchte. Aber erst nach seiner ersten Reise nach Holland nahm er (im Frühjahr 1872) mit seiner Familie — er hatte sich 1870 in Weimar verheiratet — seinen Wohnsitz in Wien. Hier führte er in den Jahren 1876 bis 1885 das grofse Belvederewerk für den Verlag von H. O. Miethke durch und wurde durch die Vermittlung Eitelberger's als Lehrer der Radirkunst an die Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1881 berufen. In dieser Stellung entfaltet William Unger eine erfolgreiche Lehrthätigkeit, neben der seine künstlerische Bethätigung aufserordentlichen Umfang angenommen hat. Wiederholte Reisen nach Holland, Deutschland, dann nach Skandinavien und Italien haben zeitweilig den Wiener Aufenthalt unterbrochen; es sind ebenso viele künstlerische Beutezüge gewesen, denn seine geschickte Hand brachte von überall her neue Proben einer merkwürdig vielseitigen und immer reiferen Kunst.











Eine Frage von Alma Tadema. Radirung von W. Unger. Fragment.

IN DEM WERKE WILLIAM UNGER'S beanfprucht das Ergebnifs der ftecherifchen Thätigkeit des Künftlers kein erhebliches Intereffe. Die Unterweifung Keller's zeitigte eine Copie nach Edelinck, Stiche nach Aẜtzeichnungen und Bildniffen: es find fleifsige Arbeiten eines gelehrigen Schülers, von denen nur noch wenige Drucke fich erhalten haben, denn der junge Künftler übte ftrenge Selbftkritik und fchliff die Platten, die ihm mifsfielen, ab. Das that er auch mit mancher fpäteren Platte. Andere Sticharbeiten wie die Facfimileftiche nach Incunabeln des Kupferftichs, die Reproductionen einiger Miniaturen der Leipziger Univerfitäts-bibliothek, die glatten Stahlftiche nach Ramberg's Zeichnungen zu Goethifchen Dramen — auch diefe mannigfachen Arbeiten können nicht als verheifsungsvolle Anzeichen einer beftimmten Stecher-individualität begrüfst werden. So wenig es Unger gelang, in der Linienkaligraphie Keller's einen energifch durchgefühlten Oftade vorzuführen, fo geringen Erfolg lohnte auch fein Beftreben, mit der leifetretenden Manier Thäter's in dem grofsen Blatt nach Wislicenus' Doppelcarton »Abundantia« und »Miseria« ftarke perfönliche Empfindung auszudrücken. Was an diefem Werke und anderen Stichen nach Plockhorft und Wislicenus Lob verdient, ift die forgfältig feine und einläfsliche Zeichnung, ift die fichere Herrfchaft über die dürftigen Vortragsmittel, welche die Lehrer ihm an die Hand gegeben hatten. Diefe fauberen Arbeiten lehren einen gefchickten Stecher, aber noch keinen eigenwilligen Künftler fchätzen, keinen der anders ift als die vielen anderen. Aber diefer Mangel an kupfer-ftecherifcher Originalität gereicht dem Werke des Radirers Unger wahrlich fo wenig zum Nachtheil, als der befcheidene deutfche Blankftecherhimmel des neunzehnten Jahrhunderts an Glanz verliert, wenn der Stern William Unger's an ihm nicht in erfter Gröfse funkelt.



So lange Unger mit dem Stichel grub und die Schneidnadel für den Conturftich fchärfte, fand feine Individualität keine Gelegenheit, fich auszufprechen. Zum Regenerator des Kupferftiches war er nicht berufen. Sein Temperament, feine künftlerifche Anfchauung forderte ein ganz anderes Ausdrucksmittel. Geheime Neigung und gelegentliche Übung führten ihn zur Radirung. Er hatte längft erkannt, womit ihn feine kupferftecherifche Vorbildung überbürdet hatte: was ihn als tüchtigen Stecher empfahl, die gute Schule, die ftrenge Manier, das gerade mufste er wieder verlernen, wollte er in der Radirung künftlerifche Freiheit gewinnen. Er mufste fich zum Bruche mit feiner ftecherifchen Vergangenheit entfcheiden. Aber die Bekehrung vom bedächtigen Stecher zum behenden Radirer wurde ihn leicht, nicht nur weil er noch jung war an Jahren, voller Empfänglichkeit und Kraft der Aneignung, fondern vor allem deshalb, weil diefe Bekehrung für ihn wirklich eine Einkehr in fich felbft bedeutete, ein Befinnen auf ein befferes Selbft, auf die Grundkräfte feines Talentes. Unger war zum Radirer geboren! Denn was er als Radirer geleiftet hat, das läfst fich Keinem lehren. Wäre es anders, dann könnte Deutfchland heute fo vieler Meifterradirer fich rühmen, als es noch wackerer Kupferftecher fich erfreut, die zeitweilig ihr Handwerkszeug verlaffen und mit Nadel und Säure — im guten Glauben auch Radirer zu fein — fortfahren Stecherwerk zu liefern.

Unger vollzog den Act der Selbftbefreiung unter dem Eindruck der veränderten Gefchmacksrichtung, auf welche die jungen Künftler, alle fortfchrittlich Gefinnten in den Sechziger-Jahren ihre Hoffnungen bauten. Die Zeit verlangte nach Realismus, fie rief nach Farbe und Wärme des Tones, für deren Mangel die Bedeutfamkeit fchöner Gedanken nicht mehr zu entfchädigen vermochte. Und wie die Malerei eine mehr »malerifche« Wiedergeburt erfuhr, fo follte die reproducirende Kunft in Schwarz und Weifs in der Entfaltung feiner Tönungen, im frifchen lebenswarmen Zuge einer um kein Schema bekümmerten Zeichnung einen Schein farbigen Reizes, eine Spur flotterer Pinfelführung wiedergeben, fie follte vor Allem das Walten wahrhaft perfönlicher Empfindung offenbaren. Mit der keufchen Strenge des Cartonftiches, mit dem monotonen Licht- und Schattenfpiel fauberer Linienftecherei und der gleiffenden Glätte herkömmlicher Stahlftichtechnik war es vorbei. Aber der alt und rechthaberifch gewordene Stich zog aus der Lehre, welche die Zeit ihm fo bereitwillig gab, keinen Vortheil. Um fo williger und leichter folgte ihr die Radirung vermöge ihres fügfameren Naturells. Freilich war fie nicht gleich bereit und gefchickt, das Gute, das die ältere Schwefterkunft ihr nicht ohne überlegenes Spötteln überliefs, fich vollkommen anzueignen. Vernachläffigt, halb vergeffen, war fie etwas verfchüchtert, und da fie in langer Unthätigkeit das Bewufstfein geheimer Kraft verloren hatte, bedurfte fie eines kräftigen Wiederentdeckers, dafs er ihr zu neuem Leben, zu neuem





Anfehen verhelfe und wieder aufleuchten mache den Glanz einer befferen Vergangenheit. William Unger hat der deutfchen Radirung als reproducirender Kunft diefen Liebesdienft der Wiederentdeckung gethan. Dafs er das vollbrachte und mit Genialität durchführte, ift fein gröfstes Verdienft. Seine Thätigkeit lohnten denn auch fchnelle Erfolge, und feine Schule ift noch heute weitaus die befuchtefte.

Die erften Radirungen, mit denen Unger in der »Zeitfchrift für bildende Künfte« auftrat — Tartini's Traum nach James Marshall, das Steffen'fche Haus in Danzig nach einer Photographie (beide 1867), der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um die Leiche Mofis nach Bernhard Plockhorft (1868) — diefe Erftlingsradirungen verrathen noch in der peinlichen Sorgfalt der Conturen und in der etwas kleinlichen Modellirung den an ftrenge und detaillirte Zeichnung gewöhnten Schüler Thäter's. Dagegen meidet die Nadel fchon recht glücklich in der Behandlung des Fleifches und der Gewandmaffen jene fcharffinnig verwickelten Liniencombinationen, welche die Kupferftecher ftrenger Schule als allein verträglich erachten mit dem bedächtigen Ernfte ihrer langfamreifenden Arbeit — eine Geläufigkeit übrigens, von der Unger auch nur fpärlichen Gebrauch machte in den faft gleichzeitigen Stichen nach dem Morgenrelief des Eraftus Dow Palmer und dem Carton »Sommer« von Wislicenus, zwei Blätter, mit denen er fich in der Zeitfchrift endgiltig von feinen ftechenden Genoffen verabfchiedete. Sowie Unger die Radirnadel in die Hand nahm, fchuf er fich eine neue Manier der Zeichnung. Ich hebe das hervor, weil gerade recht gefchickte Stecher es find, die, wenn fie radiren, gewöhnlich aus dem, was in ihren Stichen Tugend ift, Mängel ihrer Radirungen machen. Nichtsdeftoweniger thut man den erften Radirungen Unger's kein Unrecht, wenn man ihnen jene Befangenheit vorwirft, welche aus der noch geringen Vertrautheit mit den feineren Mitteln einer vom Stich fo grundverfchiedenen Kunft entfpringt.

Auch die erften Blätter nach Werken der Braunfchweiger Galerie (1868), wie der junge Gelehrte (Schule Rembrandt's), Jan Steen's Hochzeitsfeft, erinnern noch an die ftecherifche Abkunft ihres Urhebers. Wohl find fie farbig gefehen, aber in der Durchführung ohne die rechte Freiheit. Unger theilt das Schickfal Léopold Flameng's, der auch nur allmählich die Herrfchaft über Mittel gewann, welche er fich beinahe alle erft erfinden mufste. Mit diefem Hinweis auf den franzöfifchen Meifter foll keineswegs eine Abhängigkeit Unger's von Flameng angedeutet werden. So gut wie der Franzofe hat fich auch Unger feine Interpretationsweife erfinden müffen. Erft während der Arbeit, die ihm faft mit jedem Bilde eine neue Aufgabe ftellte, kam er auf die rechten Ausdrucksmittel und lernte die Befähigungen des Materiales und der Technik kennen. Leitfterne bei diefen Experimenten im Technifchen waren ihm vor allem die Radirungen der alten holländifchen Meifter und zu Rembrandt fah er auf wie zu dem einzigen wahren Heiligen feiner Kunft. So fchlofs er bald den Compromifs zwifchen feiner Auffaffung, die eine malerifche war, und feiner erworbenen Vortragsweife, die eine zeichnerifche war. Beides verband er mit ebenfoviel Geift wie Gefchmack. Die

allgemeine malerifche Haltung feiner Vorwürfe fafste er zunächft in's Auge; den charakterifchen Eindruck des Bildes will er in Schwarz und Weifs transponiren, bald auch fucht er die Pinfelführung des Malers anzudeuten. Schon unter den Braunfchweiger Blättern, welche er meift auf Grund eigener Zeichnungen radirte, begegnen wir Radirungen, in welchen der Stil des Künftlers fich unverkennbar ankündigt. Die Interpretation von Jan Livensz' Opfer Abrahams, welche Radirung diefen Zeilen beiliegt, klärt auf über die künftlerifchen Abfichten ihres Urhebers. Unger war bei diefer Radirung bemüht, an die breite malerifche Vortragsweife des Rembrandtfchülers zu erinnern, und das gelang ihm mit einer Flüfsigkeit der Nadelführung, deren Freiheit die Treue der Zeichnung nicht fchädigt. Dasfelbe Beftreben, die Radirung dem Stile des Vorbildes anzupaffen, zeigen Blätter wie Rembrandt's Familienbild, Fabritius' Taufe in Cornelius' Haufe; es find Wiedergaben im Charakter der Originale, wenn auch hier und da in der Ätzung einige Derbheiten mit unterlaufen.

Bei anderen Blättern diefer erften Folge Unger'fcher Radirungen begegnen wir wohl noch manchen Unfreiheiten, Spuren zu einläfslicher Zeichnung und bemerken auch, dafs ihm angefichts der Meifter ftrenger Zeichnung und formaler Abklärung gewiffe ftecherifche Anwandlungen feiner Lehrzeit überkommen; aber es find nicht Fehler derart, die nicht verziehen werden können. Aus allen fpricht jene Wärme, welche nur aus perfönlicher Ergriffenheit und Hingabe für die Sache quillt. Endlich einmal nach dem vervielfältigenden Eifer fo zahlreicher im Handwerk fteckengebliebener deutfcher Kupferftecher überkommt den Betrachter diefer Unger'fchen Blätter die Gegenwart einer wahrhaft künftlerifch angelegten Perfönlichkeit; was diefe bietet, find keine blofsen Copien von fragwürdiger Treue: es find Nachfchöpfungen eines fein empfindenden und geiftvollen Künftlers. Die gröfsere Folge von Radirungen nach Werken der Cafleler Galerie (1869 — 1870) bedeutet eine Steigerung, eine gröfsere Ausgleichung der künftlerifchen Kraft. Radirungen wie die nach einigen Bildern Rembrandt's, dann Jan Steen's Bohnenfeft, Ter Borch's Lautenfpielerin, Rubens' Madonna mit Heiligen, des Jordaens' Bacchuserziehung, des Frans Hals Mann mit dem Schlapphut, van de Velde's ruhige See und viele andere mehr, verdienen alles Lob. Sie offenbaren eine merkwürdige Anpaffungsfähigkeit an die verfchiedenartigften Vorwürfe und zeigen die leichthingleitende und fchwungvolle Handfchrift Unger's in deutlicher Beftimmtheit.



Aus Unger's Stich nach Wiskemans' Mifera.







Eine Wettfahrt. Original-Radirung von W. Unger.

Neben diefen radirten Evocationen aus den Galerien von Braunfchweig und Caffel geht nebenher eine eifrige und nicht weniger erfolgreiche Thätigkeit in der Reproduction moderner Malereien. Die älteren Bände der Zeitfchrift für bildende Kunft, das Album der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft bergen eine Menge Schöpfungen Unger's in der Art. Wenn auch bei ihnen die virtuofe, von allen Feffeln befreite Hand des Künftlers mitunter eilte, fo zeigen doch die meiften von ihnen Vorzüge, die nur Unger ihnen geben konnte: Frifche der Auffaffung, feine coloriftifche Wägung und den Reiz einer flotten, immer geiftreichen Zeichnung.

Mehr aber als die Werke der Modernen intereffirten den nun zum Meifter gereiften Radirer die alten Meifter und unter diefen befonders Rembrandt und Frans Hals, dann Brouwer, Oftade und die beiden Hauptmeifter der vlämifchen Schule. Ihre malerifche Genialität hatte ihn von jeher angezogen; hatte er doch fchon in Düffeldorf als aufmerkfamer Stecher es verfucht, dem Oftade feine Verehrung zu bezeigen. Nach dem Erfolge der Braunfchweiger und Caffeler Galeriewerke bedurfte der Verfuch, eine gröfsere Folge der Hauptwerke von Remhrandt und Frans Hals zu radiren, keiner Rechtfertigung mehr. Seiner Sache ficher, trat er an die Aufgabe, welche ihm holländifche Verleger ftellten, heran, und die Art, wie er fie gelöft hat, beweift, dafs er fich nicht zu viel zugetraut hatte. Merkte man den früheren Radirungen nach Werken der beiden Grofsmeifter doch noch einige Bemühung der taftenden Hand an und litten fie zuweilen noch an einer gewiffen Trockenheit der Behandlung, fo gelingt es ihm jetzt die künftlerifchen Abfichten feiner Vorbilder wie im Fluge feftzuhalten. Er ift frei und doch charakteriftifch in feiner Zeichnung, und das ift umfomehr hervorzuheben, als ihm für diefe Arbeiten meift keine Photographien vorlagen; die Hand folgt einer grofsen, freieren Auffaffung, welche das wefentliche, in der Radirung klar entwickelbare Moment herauszufinden weifs. Echtes reges Radirerblut pulfirt in diefen wirkungsvollen Blättern, die fo fchnell entftanden unter dem Drange nachfchaffender Auffaffung und begeifterter Hingabe. Rembrandt's Nachtwache hält den Vergleich mit dem gleich grofsen aber breiter behandelten Blatte Flameng's aus. Namentlich aber Unger's Frans Hals-Galerie ift ein Meifterwerk durchaus felbftftändiger künftlerifcher Interpretation. Die kühne malerifche Bravour des grofsen Haarlemers hat mit keckerer Nadel Keiner geiftfprühender, lebendiger umfchrieben. So unmittelbar und fuggeftiv Hals malt, fo ungezwungen und gleichfam aus erfter Hand geben ihn auch Unger's kleine Blätter wieder.

Nach einer Pause, während der der Künstler namentlich auch für die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst thätig war mit Beiträgen für das Pester Galeriewerk, das Album und die Graphischen Künste, trat er mit dem grossen Belvedere-Werk hervor. Abgesehen von dem aussergewöhnlichen Umfange dieses Unternehmens, durch dessen Herausgabe sich der Wiener Verleger H. O. Miethke ein hervorragendes Verdienst um die Pflege vervielfältigender Kunst erworben hat, stellte dieses Werk an die Kunst Unger's Aufgaben, deren glückliche Lösung eine ausserordentliche Spannkraft der Anempfindung erfordert. Es galt den verschiedenartigsten Vorwürfen gerecht zu werden, in charakteristischer Weise Meister aller Schulen vorzuführen: Meister der Zeichnung und Meister des Colorits, Künstlertemperamente so unterschiedlicher Natur wie Dürer und Raffael, Rembrandt und Velazquez, Rubens und Holbein, Tizian und van Eyck.

Hundert Tafeln und siebenundsiebzig Text-Radirungen enthält dies Wiener Galeriewerk, das Unger 1876 begann und 1885 abschloss. In seiner Gesammtheit betrachtet, ist es eine einzige Leistung. Vornehm in seiner äusseren Erscheinung und Durchführung, stellt es der Beweglichkeit seines Talents, der Virtuosität seiner Hand ein glänzendes Zeugniss aus. Es ist eine reife Frucht ausgeglichener, bewusster Meisterschaft. Denn was auch die behende Hand des Künstlers anfasst, wie immer auch sie paraphrasirt, immer wieder begegnen wir frischer Kraft, prickelnder, geistvoller Zeichnung: Eigenschaften einer durchaus persönlichen Kunst, welche die sinngetreuen Übersetzungen der Werke eines Rubens und van Dyck, eines Velazquez, Rembrandt, Teniers mit köstlichem Reiz erfüllen. Dieser schwungvollen Freiheit gegenüber, der immer der grosse malerische Eindruck, charaktervoll erfasst, die Hauptsache bleibt, übersehen wir jene Blätter, denen die geniale Handschrift des Meisters mehr Reiz leiht, als ihnen Treue der Nachzeichnung und Intimität der Auffassung documentarischen Werth gibt. Und doch hat der Meister gezeigt, dass er in seinen feinsinnigen, delicaten Wiedergaben gewisser Bilder eines van Eyck, eines Dürer oder Holbein, den Vergleich mit den wörtlich treuen Übersetzungen peniblerer Hände nicht zu scheuen braucht. Mag auch die Hand Unger's, wenn sie auf das feine Spiel einlässlicher Behandlung, wie solche Vorbilder sie erheischen, eingeht, der strengen, herben Vornehmheit alter Kunst nicht immer ganz gerecht werden — die Liebenswürdigkeit, mit der er seine Jane Seymour, die Bonhommie, die er seinem Cardinal von Santa Croce eingehaucht hat, reflectiren nicht nur die persönliche Stimmung des Künstlers, sie lehren auch eine Vertiefung in den Empfindungsgehalt der Vorbilder schätzen.

Noch ein Galeriewerk von ähnlicher Art, obwohl weit geringer an Umfang hat Unger für den Miethke'schen Verlag geschaffen: die Galerie Weber in Hamburg (erschienen 1890). Sie enthält nur Reproductionen nach Werken niederländischer Meister, und es ist überflüssig zu bemerken, dass er seinen Lieblingen, den Brouwer und Wouwerman, den Rembrandt, van de Velde, Ostade, Fabritius, Livensz und wie sie alle heissen, in seiner geistreichen Weise auch hier vollauf gerecht wurde.

Zahllose Arbeiten nach alten und neueren Meistern begleiten und folgen dieser cyklischen Beschäftigung. Neben Blättern für Versteigerungskataloge, für Veröffentlichungen des Obersthofmeisteramtes Seiner Majestät des Kaisers von Österreich, dann für Kunstzeitschriften und private Besteller, liefert er Blätter nach Makart (Der Sommer, Plafondskizze: Sieg des Lichtes), für den fein flüssiger, mehr in geistvoller Weise andeutender Vortrag wie geschaffen war, unternimmt eine ganze Reihe Porträt-Radirungen, wie die Bildnisse Amerling's, Nicolaus Dumba's, des Cardinals Simor, Artaria's, des Deutschen Kaiserpaares und Anderer, findet noch Zeit zu originalen Scherzen aller Art: Zeichnungen, Aquarellen, Radirungen, und vermag, eine ganze Folge Kohlencartons von Pausinger, »Waidmännische Denkwürdigkeiten«, in grossem Format zu radiren. Aus dieser Flut von Veröffentlichungen, bei welcher die Schaffenslust des Meisters nicht erlahmte, erinnern wir noch an das, was



Unger für die Veröffentlichung der Galerie des Fürften Liechtenftein und für das grofse Berliner Galeriewerk beigetragen hat. Die van Dyck und Rubens (Decius-Cyclus) jener Veröffentlichung, dann die Berliner Blätter nach Velazquez (Aleffandro del Borro), Aalbert Cuyp, Rembrandt (Saskia), Rubens (Diana, Andromeda), van Dyck (Beweinung), ftehen faft alle auf der Höhe feiner Kunft. Befondere Hervorhebung fordern aber vor Allem die vier aufsergewöhnlich grofsen Blätter nach Hauptwerken der Wiener Liechtenftein-Galerie. In den letzten Jahren find fie entftanden, das Selbftbildnifs Rembrandt's mit dem Federhut (von 1635) für einen englifchen Verleger, die anderen nach dem Heythuyfen des Frans Hals, dem fogenannten Wallenftein von van Dyck und den berühmten Rubensföhnen, alle drei für den Verlag von H. O. Miethke. Nicht das grofse Format ift es, welches diefen Blättern im Werke Unger's einen befonderen Werth leiht und zum Vergleich mit ähnlichen Riefenradirungen Waltner's und Koepping's einladet. Es ift die Hoheit des künftlerifchen Ziels, das der Künftler fich fteckte, die Bewältigung gefteigerter Schwierigkeit, welche unfere ganze Antheilnahme herbeiruft.

Das vorzüglichfte Blatt von diefen vieren ift nach meinem Gefchmacke der Willem van Heythuyfen, diefer von unverwüftlicher Lebenskraft und ftolzem Bürgerfinn ftrotzende Haarlemer Herr, der in vollem Bewufstfein feiner Junkerherrlichkeit vor uns hintritt, die Linke in die Seite geftemmt und trotzig die Rechte auf den Degen geftützt. Das ift ganz Frans Hals und William Unger zugleich. Die imponirende Geftalt ift vortrefflich charakterifirt, das Stoffliche frei und breit hingefchrieben und die Gefammttönung von feinem Reiz. Kein Zweifel, dafs mancher der modernen Anhänger der Parifer »école du cheveu« — diefer oft fuperfeinen Stecherradirer, welche fich nicht genug zu thun vermeinen im Herauslefen fubtiler Feinheiten — im Einzelnen treuer dem Maler nachfolgen werden und vielleicht auch den Hintergrund intereffanter und duftiger ftimmen werden; aber in der herrlichen Wirkung des Ganzen wird ihre gröfsere Aufrichtigkeit keinen fchlagenderen Trumpf ausfpielen. Der Heythuyfen Unger's ift ein Capitalblatt moderner deutfcher Radirung, ein Gradmeffer für das Schaffen einer ganzen Epoche und Richtung der Radirung. Der grofsen Radirung nach den

Rubensföhnen, einem der entzückendften Bilder des Meifters, räumen wir nach dem Heythuyfen den nächften Platz ein; das Rembrandtporträt und der fogenannte Wallenftein leiden an einigen Mängeln, die nur zum Theil den Originalen zur Laft zu legen find. Aber trotz diefer Einfchränkungen find diefe Blätter fo reich an Schönheiten und Feinheiten der Interpretation, dafs fie aus der Lifte Unger'feher Meifterwerke nicht wohl verdrängt werden können.

So zeigen diefe vier grofsen Radirungen den Künftler in der Fülle feiner Schaffenskraft, find Blüthen eines ungefchwächten Talentes. Denn die fo früh entwickelte Anpaffungsfähigkeit diefes Talentes hat heute nach fünfundzwanzig Jahren einer unermüdlichen Thätigkeit nichts eingebüfst an ihrer feinfühligen Schmiegfamkeit. Frifch und empfänglich für alles künftlerifch Bedeutende ift Unger's Geift, ift feine Hand auch heute. Während Andere, darunter nicht wenige von feinen Schülern, ftehen geblieben find bei einer zur bindenden Gewohnheit gewordenen Kunftanfchauung, ift Unger mit Gefchmack und einfichtig wägendem Urtheil dem gewaltigen Wandel der künftlerifchen Dinge während eines Vierteljahrhunderts offenfinnig gefolgt. Überrafchte er doch erft jüngft feine Freunde mit einigen Radirungen nach Bildern von Kühl, Uhde und Liebermann, die den intimen malerifchen Charakter der Bilder diefer noch als unerhörte Revolutionäre gebrandmarkten Meifter mit einer Liebenswürdigkeit und virtuofen Freiheit wiedergeben, welche den Naturaliften felbft Bewunderung entlockte. Dafs er das vermag, und heute eine arme Hirtin in den Dünen nach einem flotten Paftell von Liebermann fo gut, fo aufrichtig interpretirt wie früher eine prunkvolle Plafondfkizze Hans Makart's, das beweift am beften — nicht die Vortrefflichkeit feiner fchwungvollen Manier oder Methode, fondern den Reichthum und die Feinheit feines Radirergenies. Jene ift ein Erbtheil feiner Schüler geworden und fucht in der weiten Welt ihr Glück, diefes ift ein unveräufserliches Gut und der Quell eines Genuffes, der alle Freunde der Radirung dem Meifter zu Danke verpflichtet.

Wien, Mitte September 1891. **Richard Graul.**







AM EICHENWALDE.



HEINRICH DEITERS.



Heinrich Deiters.

Der Ausgangspunkt der von Johann Wilh. Schirmer begründeten Düffeldorfer Landfchaftsfchule war die naive Nachahmung der Natur, auf welche durch die erften Werke Karl Friedrich Leffing's fo nachdrücklich hingewiefen worden war. Der Einflufs des Letzteren und Andreas Achenbach's hat wohl am ftärkften auf die Weiterentwicklung gewirkt; doch hat die Lehrweife Schirmer's, durch gewiffenhaftes Naturftudium mit der Zeichnung beginnend, um fich die Freiheit zu erringen, eine eigene, der Begabung entfprechende Richtung zu nehmen, den Keim gepflanzt zu der Blüthe, welche die Landfchaftsmalerei in Düffeldorf erreicht und den Grund gelegt zu der hohen Stelle, auf welcher fie fich feit länger als einem halben Jahrhundert erhalten hat. Ein gefunder und mafshaltender Realismus hat die Entfaltung gefördert und bei Oswald Achenbach, Hans Frederik Gude, Auguft Wilhelm Leu und Alexander Michelis bereits am Ende der Fünfziger-Jahre einen bemerkenswerthen Höhepunkt erreicht.

In diefe Zeit und Richtung fallen die Anfänge und das erfte Auftreten des Künftlers, von deffen Entwickelung und Thätigkeit hier ein Bild zu geben verfucht werden foll, und der heute zu den hervorragenden Meiftern der Düffeldorfer Schule auf dem Gebiete der Landfchaft zählt.

Heinrich Deiters wurde am 5. September 1840, als Sohn des Buchhändlers J. H. Deiters in Münfter in Weftphalen geboren. Die Vaterftadt, obfchon fie die herrlichften alten Baudenkmäler befitzt, bot zu jener Zeit faft nirgends Anregung zur Kunft. Im Gegentheile führten purificirende Anfchauungen in der kirchlichen Kunft bereits zu bedenklichen Ausfchreitungen in der Erfetzung kunftvoller Werke durch handwerksmäfsige Darftellungen.

Die erften künftlerifchen Begriffe und Anregungen empfing der junge Deiters aus einer Sammlung alter Niederländer, die fein Grofsvater befafs. Mehr aber noch von den ihm öfter zugänglichen



Bleistiftskizze von Heinrich Deiters.

modernen Reproductionen, wie sie ihm in der Buchhandlung seines Vaters, als Holzschnitte nach Ludwig Richter, in dem Düsseldorfer Künstleralbum, sowie den illustrirten Werken und Zeitschriften dargeboten wurden. Vor Allem wirkte die angeborene Liebe zur schlichten Heimatnatur, mit ihren Eichen, mit den alten Bauernhäusern und Mühlen, dem engbegrenzten Horizonte, wie er durch die vielen kleinen Wäldchen und Wallhecken bedingt ist, auf das Gemüth des jungen Knaben. In seiner ersten Kinderzeit war er schon für die Eindrücke landschaftlicher Natur empfänglich, weil er und seine Geschwister häufig zu einem Oheim auf das Land geführt wurden, der auf einem zwischen Wiesen und Gärten einsam gelegenen Gehöfte wohnte.

Später wandten sich die Kinderspiele einer kurz vor den Thoren Münsters gelegenen Wassermühle zu, wo auf den blumigen Wiesen des Mühlbachs die Jagd nach Schmetterlingen reiche Beute lieferte. Graue Weiden, deren Häupter im Winde wie Silber schimmerten, umstanden den tiefer gelegenen Mühlteich. Durch hohe Bäume spielte die Sonne auf dem weissen Schaume und in dem Sprühregen, den die Schaufelräder warfen, und sattgrünes Moos bedeckte das Gebälk und die Eichenplanken, welche die Wasserseite des Hauses schützten. Der ganze Zauber dieser stillen Natur wirkte auf das empfängliche Gemüth des Knaben um so mehr, als auch die Mutter die Spaziergänge zu den Bauernhöfen der Nachbarschaft den öffentlichen Promenaden vorzog und die Empfänglichkeit für solche Eindrücke zu wecken suchte.

Die mächtigste Anregung aber boten dem heranwachsenden Knaben die Ufer eines zur Ems still hinschlängelnden Flusses, der Werse, wo Nachenfahrten die Geschwister und Gespielen lebhaft anzogen. Ganze Tage wurden dort zugebracht. Früh Morgens wurde aufgebrochen und spät am Abend heimgekehrt. In den zahlreichen Ausbuchtungen wurde gefischt, und in dem dichten Gehölz wurden Ansiedlungen gemacht, zu denen die Verpflegung im Nachen herbeigeholt werden musste. Die beträchtlichen, mehrere Stunden von Mühle zu Mühle betragenden Windungen des Flusslaufes gaben Veranlassung, immer neue Plätze aufzusuchen und Hütten und Lauben zu errichten, die nur

vom Waffer aus zugänglich waren. Das Ganze war faft wie eine Oafe, von Haide umgeben, wo zwifchen Eriken und Callunen knorriges Eichen- und Kieferngeftrüpp und weifse Birken in niedrigen Gruppen wuchfen.

Diefe abenteuerlichen Fahrten waren die liebften Erholungen und konnten kaum überboten werden, wenn die Eltern eine weitere Ferienreife bewilligten, denn fie gaben die volle, ungehemmte Freiheit, die der Jugend den wahren Genufs gewährt. Doch in diefem Treiben gab es auch noch Stunden der Befchaulichkeit genug, in denen das Auge an den prächtigen Linien hing, welche die Baumgruppen an den hochanfteigenden Ufern bildeten, an den farbenprächtigen Bildern, welche die grauen, bemooften oder hellrothen Dächer zwifchen den fchwarzgrünen Eichen auf hellen Wiefen und Feldern darboten. Unwiderftehlich aber wirkte der von Nymphäen umkränzte, klare Wafferfpiegel.

Von modernen Gemälden kam dem Jungen wenig zu Geficht, jedenfalls wurde die Neigung, das Gefehene auch in der Zeichnung oder mit dem Pinfel wiederzugeben, dadurch nicht geweckt. Von alten Bildern feffelten ihn ein kleiner Wynants fowie eine niederländifche Landfchaft, welche Hobbema zugefchrieben wurde, weil fie ihm die heimatliche Natur — und eine andere kannte er damals kaum — wiederzugeben fchienen. Die Bilder befanden fich in dem ftädtifchen Mufeum auf dem fogenannten Stadtkeller, der eine Sammlung altweftphälifcher Meifter, fowie von Gipsabgüffen enthielt. Die wenigen dazu gehörigen Niederländer und ein kleines vorzügliches Gemälde von C. F. Leffing kamen dem Gymnafiaften zuerft zu Geficht, als der Vater ihm den Unterricht in der Zeichenfchule geftattete, welche der Maler Welfch in den Räumen der Kunftfammlung leitete. Hier wurde nach Gips gezeichnet und wurden Bilder copirt, wobei dem Lehrer die ausgefprochene Vorliebe des Schülers für die Landfchaft auffiel.

Nachdem der Vater 1856 geftorben war, gab die Mutter dem dringenden Wunfche ihres Sohnes, fich der Kunft zu widmen, nach. Sie fühlte, dafs dem Studium eine ernftliche Richtung gegeben werden müffe und fchickte ihn im Anfange des folgenden Jahres bereits nach Düffeldorf auf die Akademie.

Beim Abfchiede prägte ihm der bisherige Lehrer, welcher ein lebhaftes Intereffe an den Fortfchritten genommen hatte, ein, er möge fich doch nicht der allzu realiftifchen Richtung Andreas Achenbach's anfchliefsen, fondern fich der idealen Darftellungsweife des Bruders Oswald zu nähern fuchen, welche leider der junge Kunftbefliffene nur dem Namen nach kannte. Aber feltfam war es, dafs Deiters, wie er erzählt, nachdem die erften Eindrücke moderner Kunft in der Schulte'fchen Kunftausftellung zu einer kritifchen Betrachtung fich abgeklärt hatten, gerade Andreas Achenbach als den Mann anfah, dem unmittelbar zu folgen ihm der ficherfte Weg erfchien. Trotzdem wirkten verfchiedene Bilder, darunter eine vorzügliche Eichenlandfchaft feines Landsmannes Alexander Michelis fo aufserordentlich auf ihn ein, dafs er fchon im folgenden Jahre deffen Schüler wurde. Mehrere Jahre blieb er unter der Leitung diefes Meifters und theilte fpäter noch einige Zeit das Atelier mit ihm. Nach einigen kleinen Landfchaften, deren Motive zumeift der Umgebung Münfters und Burgfteinfurts entnommen waren, malte Heinrich Deiters ein Bild »Die Waffermühle«, welches er bei Schulte ausftellte. Er hatte die Freude, dafs das Bild von dem von ihm fo hochverehrten Meifter Andreas Achenbach rückhaltlos und lobend anerkannt wurde, und betrachtete dies als eine Ermunterung auf dem Wege, indem er von feinem Lehrer abwich, nämlich in der detaillirten Durchbildung des Einzelnen, fortzufahren. Seine Laufbahn erfuhr indeffen fchon im Jahre 1862 eine Hemmung, indem ihm durch erhebliche Verlufte, welche feine Mutter erlitt, die Subfiftenzmittel entzogen wurden. So fah fich denn der Zweiundzwanzigjährige fowohl bezüglich feiner künftlerifchen Entwickelung als auch hinfichtlich des materiellen Lebens allein auf fich angewiefen. Mit

Freude ergriff er eine ihm schon früher gebotene Gelegenheit für ein buchhändlerisches Unternehmen Aquarelle zu schaffen, die an Ort und Stelle gemalt werden mufsten und ihn so kreuz und quer durch's Land führten. Er drang in die abgelegensten Stellen des Heimatlandes ein, und wurde, da er stets allein reiste, durch Nichts abgelenkt, Beobachtungen zu machen und Studien zu sammeln. Grofse Aufmerksamkeit widmete er auch den alten Architekturen, mit den ihn schon theilweise sein Auftrag in Beziehung brachte. Auch mit vielen angesehenen Leuten kam er in Beziehung, die ihn freundlich aufnahmen und dem munteren Gesellschafter, der fast alle Familien des Landes kannte, durch kleine Aufträge entgegen kamen. Seine Existenz war durch diese Arbeiten und dazwischen fallende kleine Erfolge gesichert, aber er konnte sich nicht zu einem gröfseren Werk zusammen nehmen. Auch während seines kurzen Soldatenstandes war er genöthigt, seine Subsistenzmittel nebenher zu erwerben. Ein Umstand, auf den der Künstler stets mit Befriedigung zurückblicken darf, denn es ist immerhin eine Aufgabe, aus der Kaserne in's Atelier zu gehen und bis in die Nacht hinein zu schaffen, und zwar so zu schaffen, dafs aus diesen Arbeiten sein erstes gröfseres Bild entstand »Ein westphälisches Dorf«. Der Kunstverein für Rheinland und Westphalen kaufte dasselbe und zwar einstimmig und schickte es zur Akademischen Ausstellung nach Berlin, wo es nicht nur sehr gut aufgenommen wurde, sondern Deiters auch mehrere Bestellungen einbrachte. Aufser der Ausführung der letzteren entstanden bald darauf noch zwei gröfsere Werke »Nach dem Regen« und eine grofse »Deutsche Landschaft«, welche ihm Anerkennung und Erfolg verschafften, und von denen das letzterere nach Amerika verkauft wurde.

Im Jahre 1865 verheiratete sich Deiters mit Fräulein Emely Preston. Die Beziehungen zur Familie seiner Gattin brachten ihn zuerst nach Holland, sowie später nach Belgien und Frankreich, deren Hauptstädte er häufiger besuchte. Der erweiterte Gesichtskreis und die mitgebrachten Studien veranlafsten ihn, von seinen ursprünglichen Motiven abzuweichen und auf holländische Architekturen, Schiffe, Marinen etc. überzugehen, indessen ist die Zahl dieser Werke nur eine geringe. Auch war der Erfolg keineswegs so verlockend, um auf diesem Wege länger zu verharren, wenn auch einzelne Werke vortrefflich gelangen und ihren Weg in's Ausland fanden. Darunter ein Architekturbild »Das Prinzengracht« aus Amsterdam und ein späteres aus der Vaterstadt Münster, den bekannten Principalmarkt darstellend, welche beide in Privatbesitz nach Paris kamen. Es läfst sich in dieser Epoche ein Schwanken nicht verkennen, das eine Zeitlang anhielt und theils auf die wechselnden Stoffe, theils, wie der Künstler selbst eingesteht, darauf zurückzuführen ist, dafs er gröfsere Aufgaben ohne die nöthigen Vorarbeiten und Skizzen unternahm, die sich blofs auf einige Bleistiftstriche stützten; dies hatte zur Folge, dafs manches angefangene Werk unvollendet blieb.

Die nach dem Kriege 1870/1871 für die Kunst anbrechenden besseren Zeiten waren auch ein Hebel für des Künstlers Thätigkeit. Er begann auf's Neue emsig Studien nach der Natur zu malen, die ihn in's Lippe'sche und an die Weser führten. Weniger erfolgreich war ein Aufenthalt in Bayern, woher er Studien vom Chiemsee heimbrachte. Er fühlte immer mehr, dafs ihm seine Begabung ein bestimmtes Stoffgebiet zugewiesen habe, und daraus erklärt es sich, dafs der Landschaftsmaler bei seinen späteren Reisen in Italien lediglich den Werken alter Kunst näher trat und auch der Natur gegenüber sich nur auf das Sehen beschränkte. Dazu wurde Deiters durch Theaterdecorationen, welche er für die Bühne des »Malkastens« sowie sonstige grofse Veranstaltungen der Künstlerschaft malte, darauf hingewiesen, bei gröfseren Bildern mit mehr Vorsicht zu Werke zu gehen. Bei solchen grofsen Flächen hört die Arbeit aus dem Gefühle auf, und wer sich nicht an die Skizze hält, die er vorher gewissenhaft bis zum Äufsersten durchgearbeitet hat, der wird nichts Gutes zu Stande bringen. Diese Erfahrung übertrug Deiters auch auf seine sonstigen künstlerischen Producte und hat





Original-Radirung von Heinrich Deiters.

fie, wie er gefteht, nie ungeftraft bei Seite gelaffen. Die Decorationsmalerei, welche er in der Kü
fchaft bei vielen Anläffen leitete, ftellte ihn auch in die glückliche Situation, fich bei dem g
Fefte, das der Malkaften gelegentlich des Befuches Kaifer Wilhelms I. in Düffeldorf 187
anftaltete, hervorzuthun, und er erhielt dafür eine ehrenvolle Anerkennung. In jenem Jahre
auch auf Forberg's Anregung der Düffeldorfer Radirclub gegründet, deffen gefchäftlicher
Deiters war.

Eine fchwere Krankheit, die den Künftler und zwei feiner Kinder bald darnach befiel, h
länger als ein halbes Jahr feine Thätigkeit. Gleich nach feiner Genefung vollendete er m
hervorragende Bilder, wovon eines: »Wenn die Blätter fallen« ihm in London eine Medaille b
und fpäter in das Mufeum von Münfter kam, ferner einen »Winterabend«, der fich im Mufeu
Stadt Bonn befindet. Das Cölner Mufeum hatte 1877 ein gröfseres Bild von ihm, »Späth
erworben. Den Herbft diefes wie auch der folgenden Jahre verlebte er mit feiner Familie
Heimat, an den Ufern der Werfe und verlegte fich mit gröfster Ruhe darauf, Studien na
Natur zu malen. Haide und herbftlicher Wald waren die hauptfächlichften Motive, darunt
grofse »Münfterländer Haide«, welche dem Künftler die preufsifche kleine goldene Medaille b
und die fpäter nach Schlefien verkauft wurde. Öfter und in verfchiedener Auffaffung kam H
ein idyllifches Dörfchen an der Werfe, der liebfte Kinderausflug des Künftlers, zur Darftellung
er fchon 1880 bei der IV. allgemeinen deutfchen Kunftausftellung als Schriftführer thätig, fo r
1882 das Amt als Schriftführer des Hauptvorftandes der deutfchen Kunftgenoffenfchaft, mit
deffen gefchäftsleitender Commiffär, bei verfchiedenen Kunftausftellungen oft aus feiner künftle

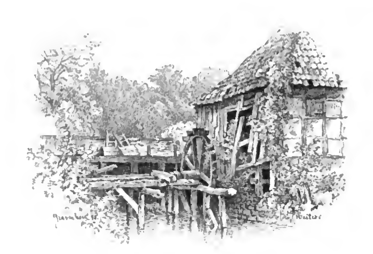


Thätigkeit, fo dafs Deiters im Jahre 1886 erft wieder ganz ohne Ableitung zu ihr zurückkehrte. Bei diefen Miffionen und der ganzen Leitung der Gefchäfte hat er immer praktifchen Sinn und volles Verftändnifs für die Intereffen der deutfchen Künftler bewiefen und fich auch die Hochfchätzung feiner Kunftgenoffen in hohem Grade erworben. Natürlich blieb feiner, wie jeder erfolgreichen Thätigkeit, eine ftarke Gegnerfchaft nicht erfpart, die indeffen über einen perfönlichen und localen Charakter nicht hinauskam. Aus diefer Zeit ftammen ein »Waldbach« in der Dresdener Galerie, ein Architekturmotiv aus Osnabrück, ein gröfseres Bild »Im Waldesfchatten«, die beiden Letzteren im Befitze des Herrn Windthorft in Duisburg. Die Studienausflüge des Künftlers waren in den Achtziger-Jahren hauptfächlich nach Bentheim gerichtet gewefen, woher fchon vor mehr als zweihundert Jahren die Niederländer Ruisdael, Berchem u. A. ihre Motive holten. Aus dem fchönen Bentheimer Wald, den Deiters fchon 1850 kennen gelernt hatte, entftand eine ganze Reihe von Werken, unter anderen die in der meifterhaften Radirung von Hecht diefem Heft beigegebene Landfchaft »Am Eichenwald«, fowie ein Bild mit dem Schloffe von Bentheim, im Mittelpunkt ein grofser Weiher, im Befitze des Herrn Hanfemann in Berlin. Eichen- und Buchenwälder, fowie die weftphälifche Haide mit ihren Bauernhäufern find dem Künftler die liebften Motive geblieben, und wenn er auch zeitweilig durch andere Eindrücke angezogen wurde, fo kam er doch immer wieder auf die Heimat zurück. In den letzten Jahren hat Deiters der Umgebung von Düffeldorf bei Ratingen an der unteren Ruhr viele Gegenftände entnommen. Auch das Sauerland hat ihm reiche Motive geboten. Der Charakter feines letzten grofsen Bildes »Münfterländifche Haide«, eines feiner reichften Werke, welches in diefem Jahr (1891) in Düffeldorf ausgeftellt war, zeigt uns den Grundzug feines Denkens und künftlerifchen Strebens. Die innige Heimatliebe und die intime Naturempfindung, die fich in diefem Bilde ausfprechen, geben ihm, neben einer meifterhaft durchgeführten Behandlung feinen befondern Werth. Wenn Deiters in feinen Gegenftänden wechfelt, fo liegt der Grund diefer Neigung fehr viel in dem Nomadenleben, welches er in feinen Jugendjahren auf den Studienreifen führte. Während Andere faft an einer Stelle fagen, nöthigten ihn feine Aquarellaufträge immer weiter zu ziehen, und immer neue Eindrücke in fich zu verarbeiten. Vielleicht ift er dadurch

auch freier geworden, und es war ihm zuwider, immer auf einer Stimmung oder ein und denselben Gegenſtand ſich zu beſchränken. Bei einer zahlreichen Familie und ſchon früh lediglich auf den Erfolg ſeiner Kunſt angewieſen, ſind dem Künſtler die gewöhnlichen Lebensſorgen nicht erſpart geblieben. An äuſseren Ehren aber hat es ihm nicht geſehlt. Mehrfach iſt ſeine Thätigkeit auſser durch Medaillen und Diplome, durch Comthur- und Ritterkreuze verſchiedener Orden ausgezeichnet worden. Deiters iſt auch noch ſchriftſtelleriſch thätig geweſen. Seine Broſchüre »Reſtauration und Vandalismus«, gewiſſe Vorkommniſſe in ſeiner Vaterſtadt Münſter in Weſtphalen berührend, hat ein gröſseres Intereſſe und an maſsgebender Stelle Beachtung gefunden. Seine in Druck erſchienene Rede auf Andreas Achenbach, die Deiters im Jahre 1885 gelegentlich des fünfzigjährigen Künſtlerjubiläums des Altmeiſters der deutſchen Landſchafter am 29. September jenes Jahres als officieller Feſtredner in der Düſſeldorfer Kunſthalle hielt, gibt in geiſtreicher, prägnanter Weiſe ein Lebensbild des groſsen Meiſters, der beſonders Deiters ſtets ein leuchtendes Vorbild geweſen iſt. Trotz der erwähnten vielfachen Unterbrechungen iſt Deiters in ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit auſserordentlich productiv geblieben. Seine echt deutſchen Landſchaftsbilder befinden ſich in vielen bedeutenden öffentlichen und privaten Sammlungen.

Trefflich ſind auch ſeine Original-Radirungen und ſeine bekannten landſchaftlichen Illuſtrationen zu der Weber'ſchen Dichtung »Dreizehnlinden«. Seine Art und Weiſe, den milden Ernſt und die Traulichkeit der weſtphäliſchen Landſchaft bei intimſter Anſchauung zu charakteriſiren, iſt oft und mit Recht mit den Dichtungen der berühmten Landsmännin des Künſtlers Anette von Droſte-Hülshoff verglichen worden. Es beſteht eine gewiſſe innere Verwandtſchaft zwiſchen den farbengeſättigten Stimmungsbildern der ausgezeichneten Dichterin, einer Tochter des weſtphäliſchen Münſterlandes und den Werken des Malers, eines echten Sohnes der rothen Erde. Ihnen beiden gemein iſt die tiefe, innige Liebe zur Heimat und die gemüthvolle Wärme der Naturempfindung.

Ludwig Schütze.



ZWEI HOLZSCHNITTE

VON

AUGUSTE-HILAIRE LEVEILLÉ.

Im vorigen Jahrgang der Graphifchen Künfte veröffentlichten wir einen Meifterholzfchnitt von Charles Baude, heute machen wir die Freunde künftlerifchen Holzfchnittes mit zwei vortrefflichen Arbeiten *Augufte Leveillé's* bekannt. Ein Veteran unter den Parifer Holzfchneidern hat Leveillé, der in den Siebziger-Jahren mit vortrefflichen Facfimile-Holzfchnitten aufgetreten war, in der modernen auf malerifche Wirkung ausgehenden Stichweife Hervorragendes geleiftet. Auf der Parifer Weltausftellung 1889 glänzte er in einer Linie mit Bellenger, Vierge, Baude und Lepère. Namentlich feine charaktervoll aufgefafsten Reproductionen von Werken franzöfifcher Bildhauer gehören zu den beften Leiftungen moderner Holzfchneidekunft. Die zwei Proben, welche wir hier vorlegen, nach Büften des Radirers Legros von Rodin und des Chemikers Louis Pafteur von Louis Dubois find bezeichnende Beifpiele für die Meifterfchaft Leveillés. Der Künftler wurde am 31. December 1840 in Joué-du-Bois (Orne) geboren; er bildete fich bei Beft und Hotelin. Sein Sohn E. Leveillé hat fich ebenfalls als Holzfchneider ausgezeichnet.



Alphonfe Legros. Nach einer Bronce von Augufte Rodin.
Holzfchnitt von Augufte Leveillé.



LOUIS PASTEUR.

BÜSTE VON LOUIS DUBOIS. HOLZSCHNITT VON AUGUSTE LEVEILLÉ.





Rembrandt pinx. Heliogravure v. J. Lowy

REMBRANDT'S MUTTER

Verlag v. J. Lowy, k. u. k. Hofphotograph in Wien





Zu wiederholten Malen find gröfsere Sammelwerke von Reproductionen nach den Schätzen des Belvedere herausgegeben worden. Die künftlerifch werthvollfte Gabe diefer Art ift Unger's Belvederewerk in Radirungen gewefen: ein Meifterwerk feinfinniger Nachfchöpfung von grofsartiger Vornehmheit und ein Bekenntnifs echt künftlerifcher Begeifterung. Es führte auf hundert Tafeln Meifterwerke der Galerie vor, und im Text des koftbaren Werkes, den Carl von Lützow fchrieb, erfchienen noch über fiebzig kleinere Radirungen, geiftvoll und feinfinnig, wie nur Unger fie zu geben weifs. Das Werk nun, welches anläfslich der Eröffnung des Hofmufeums mit befonderer Genehmigung von Seiner Majeftät Oberftkämmereramte von dem Director der Gemälde-Galerie *Eduard Ritter von Engerth* herausgegeben wird, ift ein Photogravüre-Prachtwerk in der Art der neueren Hanfftängl'fchen Galeriewerke. In grofsem Stile ift es unternommen worden, weit mehr Bilder als irgend eine der früheren Veröffentlichungen bringt es in grofsen Heliogravüren aus der Kunft- und Verlagsanftalt von *J. Löwy* in Wien. Neue orthochromatifche Aufnahmen liegen durchaus diefen Heliogravüren zu Grunde: ohne Zweifel bilden fie die beften, das heifst die getreueften Reproductionen, welche wir befitzen, und doch befriedigen uns nicht alle Wiedergaben in gleichem Mafse. Nicht felten erfcheinen die Bilder wie auf einen zu tiefen Ton geftimmt oder es fehlt ihnen an Kraft und Deutlichkeit in den Tiefen. Zuweilen trifft wohl auch die Hand des Retoucheurs ein Tadel. Doch find in den neueren Lieferungen des Werkes folche Mängel immer feltener geworden, und das berechtigt zu der Hoffnung, dafs die Reproductionen, welche noch ausftehen, immer werden beffer und vollkommener werden. Eine gute Probe der Heliogravüren, die Reproduction von Rembrandt's bekanntem Bilde feiner Mutter, datirt 1639, liegt diefen Zeilen bei. Um das alte Mütterchen im bürgerlichen Staate, das fich kümmerlich auf den Stab ftützt, webt warm-bräunliches Helldunkel eine entzückende Harmonie, auf dem faltigen Antlitz, mit den müde blickenden Augen, leuchtet es in goldigem Ton. Mit fleifsiger Hand ift der Kopf gemalt, doch ift nichts kleinliches darin; die Nebenfachen, Hände und Coftüm, find freier, nachläffiger behandelt.

Von Engerth hat für jedes der reproducirten Bilder ein Blatt Text gefchrieben. Er würdigt da die Meifter und ihre in Nachbildungen erfcheinenden Bilder, erzählt von den Schickfalen der Gemälde und bemüht fich bei einem jeden anzugeben, wen alles es zur Nachbildung gereizt hat. Dafs diefe Bildertexte mitunter ihren Verfaffer auf die dornigen Pfade hypothetifcher Stilwägung leiten, auf denen auch der vorfichtigfte Exegete Widerfachern begegnen wird, das braucht hier nicht erft an Beifpielen bewiefen zu werden. Aber fchon allein durch die grofse Anzahl feiner Abbildungen wird fich das Wiener Galeriewerk in der weiten Welt Freunde werben und gewifs fein Theil mithelfen an der Belebung des Intereffes an der Kunft und ihrer Gefchichte.



DIE MEISTERWERKE

DER

KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE IM HAAG.

PHOTOGRAVÜRE-PRACHTWERK MIT ERLÄUTERNDEM TEXT VON A. BREDIUS.

München, Franz Hanfstängl's Verlag A. G.



Die Gemäldefammlung, welche 1820 in dem ehemaligen Palafte des Grafen Johann Maurits von Naffau, dem berühmten »Mauritshuis« im Haag aufgeftellt worden ift und jetzt an die vierhundertfünfzig Bilder zählt, enthält, fo klein fie ift, mehr Meifterwerke niederländifcher Malerei, als manches ungleich gröfsere Mufeum. Hervorgegangen aus dem »Cabinet« Wilhelm's V. von Oranien, des letzten Stadhouders der Niederlande, birgt das Mauritshuis freilich viele jener einft fo hochgefchätzten Cabinetftücke der Mieris, Dou, Netfcher, Poelenburgh, van der Werff und Schalcken; aber neben diefen gefälligen Sachen, die heute nicht immer nach unferem Gefchmacke find, finden wir wahre Perlen der grofsen holländifchen Malerei. Fünf Bilder von Rembrandt lehren uns die erftaunliche Entwicklung des Meifters innerhalb des erften Jahrzehnts feiner künftlerifchen Thätigkeit verfolgen; einer feiner Amfterdamer Rivalen im Porträt, Thomas de Keyfer, ift vorzüglich vertreten; weltberühmt find die Potter, die Antonis Mor, die Ruisdael, die van de Velde des Mauritshuis, und was die Galerie von Oftade, von dem älteren Brueghel, dem jüngeren Teniers, von Jan Both, Wynants, van der Helft, Vermeer, Metfu, Wouwerman, Hals, Koninck, Bol, van Dyck, Hoogftraten, Jan Steen, van der Heyden, Ter Borch, Rubens und manchen felteneren Meiftern zur Schau bietet — das ift durchaus erlefene, genufsreiche Kunft. Es war ein guter Gedanke des jetzigen Directors der Haager Galerie, dafs er nach feiner Publication des Amfterdamer Ryksmufeums (fiehe »Die Graphifchen Künfte« XIII, 1890, S. 113) jetzt eine Auswahl des Beften, was das Mauritshuis birgt, in ausgezeichneten Heliogravüren Hanfftängl's veranftaltet hat. Freilich gab diefe Anthologie von fünfzig Bildern meift niederländifcher Meifter, zu denen noch ein paar Holbein und ein Murillo fich gefellt haben, keinen Anlafs zu zufammenfaffender Gefchichtserzählung. Bredius mufste fich begnügen mit kurzen Commentaren, die über die vertretenen Künftler, über ihr Leben und Wirken fich verbreiten. Welche Fülle aus reinften Quellen gefchöpfter Kenntniffe dem Verfaffer auf dem Gebiete holländifcher Kunftvergangenheit zu Gebote fteht, ift zu bekannt, als dafs es noth thäte, an die archivalifche und kunftgefchichtliche Gelehrfamkeit des unermüdlichen Forfchers zu erinnern. Auf Schritt und Tritt begegnen wir in den begleitenden Bemerkungen zu den Heliogravüren den überrafchenden Ergebniffen eindringlicher Urkundenforfchung, welche einer gründlichen Kennerfchaft zu Hilfe kommen. Auch der aufmerkfame Lefer der holländifchen Kunftzeitfchriften wird fo manche neue Belehrung aus dem Galeriewerke fchöpfen. Soll dennoch an dem Text der literarifchen Bearbeitung etwas ausgeftellt werden, fo dürfte es höchftens die mitunter etwas zu willfährige Anerkennung fein, welche Bredius Anderen, die um die Gefchichtskunde holländifcher Malerei fich





KASIMIR DER GROSSE

verdient machten, zollt, indem er dem bekannten Wortlaut ihrer Würdigungen gewisser Künstler vor dem eigenen Urtheil, vor dem Ausdruck persönlicher Empfindung den Vortritt einräumt. Gewiss ist es schön und zutreffend, was die hervorragendsten Rembrandtforscher über die Darbringung im Tempel oder die Anatomie gesagt haben, aber erschöpft mit Worten haben sie doch diese so abgrundtiefen Kunstwerke nicht! Rembrandt ist nicht auszudeuten, und wer nur immer aus vollem Seelendrange ihm naht und ihn befragt nach den Geheimnissen seiner Kunst, dem wird er gewiss die Mühe lohnen und ihm eine Antwort nicht vorenthalten. Aber diese kleine Ausstellung soll den Werth des Gebotenen nicht im Geringsten verkleinern! Ich wiederhole: Niemand, auch der Specialist nicht, wird Bredius' Text, ohne Mehrung und Klärung des Wissens erfahren zu haben, aus der Hand legen. Bredius weiss die dürftigen Daten, welche die Urkundenforschung zu Tage fördert, so geschickt zu verknüpfen, dass es eine Lust ist, seinen gehaltreichen Mittheilungen zu folgen. Als Beispiel seiner Art drucken wir hier den Text ab zu der Tafel, welche wir dem Entgegenkommen der Hanfstängl'schen Kunstanstalt danken. Es ist die »Fette Küche« des David Teniers.

»David Teniers, der jüngere dieses Namens, ist einer jener vlämischen Maler, welche schon zu ihren Lebzeiten auch in Holland bekannt und gesucht waren. Das mag wohl daher kommen, dass er sich der holländischen Schule sehr nahe anschliesst, ja aus Brouwer, der eine Zeit lang in Holland lebte und wirkte und dort sehr geschätzt war, herausgewachsen ist. Teniers malte vorzugsweise kleine Cabinetsbilder mit Soldatenscenen, Alchymisten, Küchen, Ställen, und zeigte dabei oft eine auffallende Vorliebe für das Stillleben, ein in Holland so beliebtes Genre. Ein äusserer Umstand, der dabei in Betracht kommt, ist dieser, dass seine Brüder Hendrick und Juliaen, beide Maler, einige Zeit in Holland lebten und, der erstere in Middelburg, der zweite in Amsterdam, sich mit dem Verkauf der Bilder ihres berühmteren Bruders befassten.

Unser Künstler wurde am 15. December 1610 in Antwerpen getauft, um, fast achtzig Jahre alt, nach einem Leben unermüdlichen Schaffens, am 25. April 1690 in Brüssel zu sterben. Sein erster Lehrer war gewiss sein gleichnamiger Vater, der noch die Blüthezeit seines Sohnes erlebte und dessen Einfluss seine frühesten Bilder zum Theil zeigen. Der jüngere Teniers hat sich aber wohl hauptsächlich in der Schule des Adriaen Brouwer entwickelt; einige seiner frühen Bilder, zwischen 1630 und 1640 gemalt, stehen denen des Brouwer so nahe, dass sie in den Sammlungen diesem zugesprochen werden. Manche der echt Brouwer'schen Typen hat Teniers in der ersten Zeit fast trügerisch copirt, manche der Brouwer'schen Eigenthümlichkeiten: die berühmte rothe Mütze, die er einer seiner Figuren gerne aufsetzte, die geistreiche Malerei, die klare, helle Färbung mit dem feingestimmten Helldunkel und die schöne Farbenharmonie in glücklichster Weise nachgeahmt. Er ist gleichsam die Fortsetzung Brouwer's geworden. Am bedeutendsten ist er, wo er noch ganz unter der Inspiration seines grossen Vorbildes steht. Treffliche Bilder dieser Art besitzen zum Beispiel die Museen zu Madrid, der Louvre, Berlin, Dresden, St. Petersburg und viele grössere Privatsammlungen. Um 1650 geht der wärmere, goldige Ton des Meisters immer mehr in einen kühleren Silberton über. Höchst klar und fein sind die geschätzten Werke dieser Periode. Am Schlusse seines Lebens kommt er dagegen immer mehr in einen braunen, trüben Ton hinein, weit entfernt von der Leuchtkraft und Durchsichtigkeit seiner Frühzeit. Noch bis in's Alter bewahrt er indessen eine sorgfältige Zeichnung, eine grosse Vollendung der Malerei; nur die allerletzten Bilder zeigen, dass die Hand des Greises endlich zu zittern angefangen hat.

Der Haag besitzt ein paar gute Bilder des Künstlers. In seiner »Küche«, einem trefflichen Werk aus der mittleren Zeit, im Jahre 1644 gemalt, erfreut uns besonders die meisterhafte Darstellung sämmtlicher Details. Vorzüglich sind Fische und Vögel, Töpfe und Gefässe gemalt, so dass wir den

kleinen Mafsftab faft vergeffen. Glücklich hat der Meifter Licht und Schatten zu vertheilen gewufst; nur ift vielleicht der Hintergrund etwas zu hell gehalten. Die Figuren find, wie es leider häufig bei dem Meifter vorkommt, etwas langweilig ausgefallen; nur der kleine Burfche, der feiner Mutter die Schüffel hält, offenbar ein Kinderporträt, blickt uns recht lebendig und liebenswürdig an.

Teniers war glücklich mit feiner Arbeit und wurde fehr wohlhabend, war bei Hofe fehr angefehen und erntete als Hofmaler und Director der Gemälde-Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm vielen Erfolg. Leider genügte ihm diefes Alles noch nicht; Rubens, van Dyck, waren in den Adelsftand erhoben, auch er wollte einen Adelstitel bekommen und wandte fich defshalb an den fpanifchen Hof. Als ihm dann aber die Bedingung geftellt wurde, nie mehr für Geld zu malen oder Bilder öffentlich auszuftellen, zog er enttäufcht, das Praktifche nicht aus dem Auge laffend, feine Bitte zurück. Wir fehen, ein grofses Talent fchützt vor Thorheit nicht. Van den Branden, der uns diefe mit Documenten beglaubigte Epifode aus dem Leben unferes Malers berichtet, gibt in feiner »Antwerpfchen Schilderfchool« eine fehr vollftändige und intereffante Biographie des Meifters.« —

Nach diefer Textprobe noch ein Wort über den Werth der Reproductionen. Faft bei jedem Blatte diefer Haager Galerie möchte man dem Photographen, dem Heliographen, dem Retoucheur und Drucker ein Loblied fingen. Sie alle arbeiten vortrefflich zufammen und was fie bieten, gehört zu dem Beften photomechanifcher Reproductionskunft. Entzückt den Fachmann die Klarheit und Schärfe der Aufnahmen und die Feinheit des Korns, fo wird der Kunftfreund feine Freude haben über die Treue der Tonwerthe und die Feinheit der Stimmungen. Man fchaue fich daraufhin an die Heliogravüren nach den fünf Bildern von Rembrandt, dann die Potter, Wynants, Teniers; nur bei wenigen Platten wird man Grund zu kleinen Ausftellungen finden. In der Ausftattung des Bandes waltet ein vornehmer, mit einfachen Mitteln wirkender Gefchmack; am Satz ftören höchftens die vielen »gefperrten« Namen — aber das ftört auch nur die Wenigen, welche auch daraufhin eine Erfcheinung des Kunftbuchverlags forgfältig befchauen. Im Vergleich zu dem früher erfchienenen Ryksmufeum — von dem auch eine franzöfifche von Emile Michel beforgte Ausgabe exiftirt — das fehr am gefperrten Satz litt, bedeutet die Haager Galerie in der typographifchen Ausftattung und in der Kunft der Reproduction eine entfchiedene Steigerung; Hanfftängl's Haager Galerie ift eine muftergiltige Leiftung.



POLENS KÖNIGE UND HERRSCHER.

PORTRÄT-GALERIE

IN HELIOGRAVÜREN NACH ZEICHNUNGEN VON JAN MATEJKO.

Bei Moriz Perles in Wien erfcheint in Lieferungen ein grofs angelegtes Prachtwerk von *Jan Matejko,* Heliogravüren nach Zeichnungen, welche die Könige und Herrfcher Polens darftellen. Als ein Meifter hiftorifcher Charakteriftik geniefst Matejko wohlerworbenen Ruhm, fein Skarga, Wernyhora, Kosciusko beweifen, wie gut er die hiftorifchen Perfonen zu erfaffen und vorzuführen weifs. Voller Affect in Geficht und Geberde ftellt er fie dar. Die felbe Kraft der Charakteriftik und energifchen Individualifirung offenbart die Fürftenfchar diefes Albums, zu dem Dr. *Stanislaus Smolka* den erklärenden Text gefchrieben hat. Eine jede der Geftalten tritt auf mit hiftorifcher Treue im Coftüm. Ein wie gefteigertes Lebensgefühl hat der Künftler diefen Männern und Frauen eingehaucht, Temperament und Leidenfchaft fpricht aus ihrer Erfcheinung. Wenn auch bei einzelnen Figuren die zeichnerifche Manier des Künftlers deutlich das Wort redet, fo hat Matejko doch die Klippe monotoner Geftaltung glücklich gemieden und in der That eine künftlerifch höchft beachtenswerthe Porträt-Galerie der polnifchen Könige und Herrfcher feinen Verehrern dargeboten.

AMATEUR-KUNST.

Im Frühjahre 1891 veranftaltete der *Club der Amateur-Photographen in Wien* unter dem höchften Protectorate Ihrer kaiferlichen und königlichen Hoheit der durchlauchtigften Frau Erzherzogin *Maria Therefia* eine Ausftellung künftlerifcher Photographien, die nicht nur auf die Fachleute photographifcher Technik und die Amateure, fondern auch auf Künftler und Laien einen aufsergewöhnlichen Eindruck gemacht hat. Die von Wiener Künftlern gebildete Jury waltete ihres Amtes mit äufserfter Strenge, fo dafs in der That das künftlerifche Moment, das die photographifche Naturaufnahme durch die Wahl des Motivs und die feinfinnige Abtönung erhält, in oft überrafchender Wirkung hervortrat. Namentlich unter den Landfchaften wurde Ausgezeichnetes zur Schau geboten. Dank dem Entgegenkommen vieler Amateure und Fachphotographen ift es der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft gelungen, eine Auswahl von fiebenunddreifsig Aufnahmen in einem gefchmackvoll ausgeftatteten Heliogravüre-Album als Erinnerung an die merkwürdige Ausftellung zufammenzuftellen. Ein kurzer Text ift den vorzüglich ausgeführten Tafeln beigegeben. Er rührt her von *Jacob Ritter von Falke* und Dr. *J. M. Eder,* von denen der erftere den künftlerifchen und der andere den technifchen Werth diefer photographifchen Bildkunft behandelt.



Bauerntanz von Franz Stuck. Aus Martin Gerlach's Karten und Vignetten.

AUS DEM VERLAGE

VON

GERLACH & SCHENK IN WIEN.



Unter den Wiener Verlegern, welche fich in der Herausgabe von künftlerifch werthvollen Veröffentlichungen hervorgethan haben, gehören Gerlach und Schenk zu den rührigften. Mit einigen Publicationen zu Nutz und Frommen edler Goldfchmiedekunft (»Die Perle«), mit muftergiltigen Vorlagen für Juweliere und Graveure, welche Martin Gerlach meift felbft gezeichnet hat, dann durch die reiche Vorlagenfammlung: das »Gewerbe-Monogramm«, führten fie fich vor etwa fünfzehn Jahren im Kunftbuchhandel ein. Von Anfang an war ihr Beftreben auf die Förderung des guten Gefchmacks im Kunftgewerbe gerichtet. Wenn fich feitdem der Umfang ihrer Verlagsthätigkeit auch aufserordentlich erweitert hat, fo find Gerlach und Schenk doch der einmal eingefchlagenen Richtung treu geblieben. Mit der Herausgabe der »Allegorien und Embleme«, welche in den »Graphifchen Künften« wiederholt gewürdigt wurden (V, 1883, S. 49 bis 52; VII, 1885, S. 57 bis 62), haben fie eine Fülle finniger ornamentaler und figürlicher Erfindungen zum Gemeingut kunftgewerblicher Zeichner gemacht, und aufserordentlicher Erfolg lohnte den frifchen Unternehmungsgeift, der diefes Werk entftehen liefs. Das Bemühen der Herausgeber, hervorragende künftlerifche Kräfte zu vorbildlichen Entwürfen, namentlich für Kunftgewerbetreibende anzuregen, trat in gleicher Weife wie bei den Allegorien und Emblemen hervor in den reizenden »Karten und Vignetten«, mit welchen *Franz Stuck* fich als ein Zeichnertalent voll guter Einfälle und charakteriftifcher Kraft zuerft in weiten Kreifen bekannt machte. Seine Zeichnungen für Feftkarten, Programme und dergleichen werden immer als ein glänzendes Zeugnifs reicher Begabung und feltener Originalität ihren Werth behalten.

Die nach Umfang und Abficht bedeutendfte Unternehmung von Martin Gerlach bildet das monumentale Werk »Die Pflanze in Kunft und Gewerbe«, eine »Darftellung der fchönften und formenreichften Pflanzen in Natur und Stil zur praktifchen Verwerthung für das gefammte Gebiet der Kunft und des Kunftgewerbes in reichem Gold-, Silber- und Farbendruck«. In der That hat der



Eiche und Haſelnuſs von F. Sturm.
Aus Gerlach's Pflanze. (Zinkographiſche Verkleinerung.)

Herausgeber bei dem groſs angelegten Werk weder Koſten noch Mühe geſcheut, um ein ebenſo prächtiges wie originelles Vorbilderwerk zu Stande zu bringen. Er hat ſich an verſchiedene hervorragende Künſtler in Öſterreich und Deutſchland um Beiträge gewandt und dabei manches junge Talent zur Entwicklung und künſtleriſchen Reife gebracht. Das Werk zerfällt in zwei Theile: in einen naturaliſtiſchen und in einen ſtiliſtiſchen. Der erſtere namentlich birgt eine Fülle lebendig durchgefühlter, charakteriſtiſch wiedergegebener Naturſtudien, die Jeder, der mit der Abſicht künſtleriſcher Verwerthung an die ewig neue Formenwelt der Pflanze in ihren natürlichen Erſcheinungen herantritt, mit Vortheil ſtudiren und genieſsen wird. Gewiſs ſind nicht alle Blätter, die bald in koſtbarem lithographiſchen Farbendruck, bald in Heliogravüren und Zinkätzungen, ſelbſt in Radirungen, erſcheinen, von dem gleichen künſtleriſchen Werthe, dennoch wüſsten wir aber der Gerlach'ſchen Pflanze kein Werk an die Seite zu ſtellen, das in gleich künſtleriſcher Weiſe ſeine vorwiegend lehrhafte Aufgabe löſte. Dem naturaliſtiſchen Theile des Werkes ſteht der ſtiliſtiſche nicht nach; er zeigt uns den Künſtler bei der Nutzanwendung ſeiner Studien, lehrt, wie er die Formen der Natur nach den Bedürfniſſen ornamentaler und techniſcher Geſetze umwandelt, ſtiliſirt. Sehr beachtenswerthe Beiſpiele guter Stiliſirung ſind aus verſchiedenen Händen herbeigebracht, und in der coloriſtiſchen Ausſtattung, in der harmoniſchen Tönung der Tafeln waltet durchwegs guter Geſchmack. Wir verzichten darauf, aus der groſsen Künſtlerſchar einzelne Namen hervorzuheben, wohl aber verdient der Leiter und Herausgeber des Werkes uneingeſchränkte Anerkennung für die künſtleriſch tactvolle

Art, wie er die verſchiedenartigſten Talente zu gemeinſamer Arbeit einem groſsen Ziele unterzuordnen vermochte. Eine im Formate reducirte Ausgabe des ebenſo nützlichen wie ſchönen Werkes iſt in Vorbereitung; ihr wurden hier zwei Illuſtrationsproben entnommen.

Die zwei jüngſten Veröffentlichungen von Gerlach und Schenk gelten der Roſe und dem Fächer. Wer einige Umſchau gehalten hat in den Vorbilderwerken älterer Zeit, weiſs zu erzählen, wie unermüdlich Zeichner und Maler der Blumenkönigin Roſe in künſtleriſchen Darſtellungen ihre Huldigung dargebracht haben. Beſonders franzöſiſche Maler haben ſeit dem achtzehnten Jahrhundert vortreffliche Roſenſtudien veröffentlicht und was die Ranzon und Jacquemart, die Müller und Saint Jean zum Beiſpiel an Roſendarſtellungen geleiſtet haben, iſt jedenfalls auſserhalb Frankreich nicht übertroffen worden. Die neuere Blumenmalerei in Deutſchland hat freilich auch der Roſe ihren nachbildenden Eifer zugewendet, aber mehr als dilettantiſch Gefälliges und decorativ Wirkſames hat ſie nicht viel zu Wege gebracht. Zu den beſten modernen Roſenmalern muſs *Franz Xaver Birkinger* gezählt werden. Lange war er in Paris als Blumenzeichner thätig. In der Zeit, da die franzöſiſche Induſtrie im Zeichen jenes Naturalismus ſtand, den unſere ſtiliſtiſchen Heiſsſporne noch unlängſt mit Stumpf und Stiel auszurotten ſich mühten, war Birkinger einer der geſuchteſten Pariſer Deſſinateure. Dieſe Thätigkeit, die zu unausgeſetztem Studium der Naturformen trieb, legte den Grund zu einer weit intimeren Kenntniſs der naturaliſtiſchen Formenwelt als ſie die ſtiliſtiſche Zucht gegenwärtig den kunſtgewerblichen Zeichnern zu geben vermag.



Eiche und Haſelnuſs. ſtiliſirt. Von A. Seder
Aus Gerlach's Pflanze. (Zinkographiſche Verkleinerung.)

»Die Rose, eine Darstellung der schönsten Rosen in vollendeter Naturtreue nach Aquarellen von F. X. Birkinger« — diese in Lieferungen erscheinende Veröffentlichung redet der Kunstfertigkeit und feinen Empfindung des Malers das Wort. Seine Aquarelle sind Bekenntnisse eifrigen Studiums und geläuterten Geschmackes. Zuweilen merkt man ihnen vielleicht einige Virtuosität an, wie sie bei Künstlern häufig ist, deren Darstellungsweise unter den Anforderungen der Technik, in deren Dienst sie eine Zeit lang arbeiteten, gewisse Manieren angenommen hat. Die Reproductionen verrathen nicht deutlich genug, welche künstlerische Feinsinnigkeit und Schärfe der Beobachtung in den leicht und doch charakteristisch durchgeführten Originalen hervortritt. Wenn wir hie und da in den Tafeln den geistvollen Zug der Hand oder die Feinheit und Lebendigkeit der Nachempfindung vermissen, so trifft die Schuld daran den Lithographen, der nicht immer sich seiner schwierigen Aufgabe gewachsen zeigt.

Die andere neue Veröffentlichung »Alte und neue Fächer aus der Wettbewerbung und Ausstellung zu Karlsruhe 1891« ist eine Unternehmung, an der der Badische Kunstgewerbeverein seinen Antheil hat. Es ist eine gut ausgewählte Sammlung alter und neuer Fächer in heliographischen Nachbildungen. Die neuen Fächermalereien sind in der Mehrzahl, aber trotz ihrer originellen Erfindung und virtuosen Behandlung wird es ihnen schwer mit dem zu wetteifern, was aus alter Zeit sich erhalten hat. Dennoch sind unter den modernen Arbeiten viele anziehend. Der gefälligsten eine rührt von *Franz Simm* her; sie liegt diesen Zeilen als Tafel bei. Das Fächerwerk erscheint in Lieferungen, das Vorwort schrieb Hermann Götz und einen geschichtlichen Überblick über die Fächerkunst Marc Rosenberg.







Verlag v. Gerlach & Schenk Wien.

CHRONIK

FÜR

VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.



REDIGIRT VON

DR. RICHARD GRAUL.

VIERTER JAHRGANG 1891.

WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST
VI., LUFTBADGASSE 17.

DRUCK DER KAISERLICH-KÖNIGLICHEN HOF- UND STAATSDRUCKEREI

INHALTS-VERZEICHNIS.

TEXT:

Größere Aufsätze.

Besprechungen und Anzeigen.

Mittheilungen der Gesellschaft.

Vermischte Mittheilungen.

ABBILDUNGEN:





Briefe und Handſchriften für die Graphiſchen Künſte und die Chronik für vervielfältigende Kunſt ſind an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luſtbadgaſſe 17, zu richten.

DIE PUBLICATIONEN

DER

INTERNATIONALEN CHALCOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT.



Seit der Bildung der internationalen chalcographiſchen Geſellſchaft ſind nunmehr fünf Jahre verfloſſen und die Publicationen dieſer den höchſten wiſſenſchaftlichen Zielen dienenden, von dem Ernſt ihrer groſsen Aufgabe durchdrungenen Geſellſchaft laſſen ſich in einer Reihe von Jahrgängen überblicken und würdigen.

Es liegt in der Natur der Sache, daſs ein Corpus der Denkmale des älteſten Kupferſtiches, welches ſich an einen kleinen, in Deutſchland leider ganz beſonders kleinen Kreis von Kunſtfreunden wendet, nicht zu jenen Werken zählt, welche, wie man zu ſagen pflegt, einen buchhändleriſchen Erfolg haben, und obwohl dies in der Regel nicht die ſchlechteſten Früchte ſind, geht man doch meiſt achtlos daran vorüber. Die Kupferſtechkunſt iſt eben keine Kunſt für Alle, und die betrübende Thatſache, daſs ſie heutzutage nur noch als eine reproducirende Kunſt gilt, ermuntert begreiflicher Weiſe den Laien nicht, ſich mit ihren dunkeln Anfängen zu beſchäftigen. Um ſo mehr ſcheint es geboten, daſs ſich in einem Fachblatt wie der Chronik für vervielfältigende Kunſt eine Stimme zu ihren Gunſten erhebe.

Es gab eine Zeit — vier Jahrhunderte ſind ſeitdem verrauſcht —, wo der Kupferſtich ſich noch nicht zum Schleppenträger der Malerei herabgewürdigt ſah, eine Zeit, wo die gröſsten Künſtler, wie Schongauer, Mantegna und der jugendliche Dürer die Fülle ihrer Geſtaltungskraft auf die Kupferplatte bannten und Werke ſchufen, welche dauernd zu den höchſten Meiſterwerken menſchlicher Kunſt gezählt werden. In jenem goldenen Zeitalter, wo der Kupferſtich in Deutſchland wenigſtens die führende Rolle übernommen hatte, war die Tafelmalerei — wie heute der Linienſtich — im Rückgang begriffen und gute handwerkliche Maler begnügten ſich vielfach, die weitverbreiteten Kupferſtiche Schongauer's und Dürer's mit mehr oder minder Geſchick in's Farbige zu überſetzen.

Was uns aus der Jugendzeit dieſer Kunſt unverſtümmelt erhalten iſt, beſchränkt ſich im Weſentlichen auf das Stecherwerk Martin Schongauer's, welches — Dank der zu allen Zeiten ſich gleich gebliebenen Werthſchätzung des bekannten Monogrammes — allem Anſcheine nach vollſtändig in 116 Blättern[1] auf uns gekommen iſt. Die Arbeiten der Vorgänger und Zeitgenoſſen des Colmarer Meiſters, unter denen ſich groſse Künſtler wie E. S, der Meiſter des Hausbuches, Veit Stoſs, Jörg Syrlin u. A. befinden, ſtellen ſich dagegen nur als dürftige Überbleibſel

[1] Schon Bartſch führt 116 Blätter auf, von denen B. 38 und 53 als nicht von Schongauer herrührend zu ſtreichen, aber durch zwei Bartſch unbekannte Blätter: Chriſtus am Kreuz (Gazette des Beaux-Arts 1859. II. p. 334. Galichon) und S. Magdalena (B. VI. 183. 80. B. X. 29. 64. P. II. 114. 80 und 108. 40.) — vergl. Lehrs, Kat. des Germ. Muſeums p. 31 — zu erſetzen ſind.

einer fchaffensfreudigen Blüthezeit dar; kaum dafs ein glücklicher Zufall mitunter mehr als zwei oder drei Abdrücke vor dem Untergang bewahrt hat. In hundert Fällen hat fich nur ein einziges Exemplar erhalten und wie oft kann man lediglich aus einer minderwerthigen Copie auf das einftige Vorhandenfein eines befferen Originales fchliefsen.

Bei der Lückenhaftigkeit und Zerftreutheit der Denkmale ift die Forfchung auf ein fortwährendes Vergleichen angewiefen und gerade dies wurde bisher bei der räumlichen Entfernung eng zufammengehöriger Blätter oft zur Unmöglichkeit. Von folchen Erwägungen ausgehend, bildete fich die internationale chalcographifche Gefellfchaft zu dem Zwecke, die feltenften und werthvollften Denkmale des älteren Kupferftiches aus allen grofsen Sammlungen in getreuen Nachbildungen zu vereinigen und fo dem Studium an einem Orte ein Material zu bieten, welches fonft aus allen Richtungen der Windrofe zufammengetragen werden mufste und bei der fchon oben erwähnten beftändigen Unmöglichkeit des Vergleichens verwandter Werke nicht fruchtbringend wirken konnte.

Die vorliegenden vier Jahrgänge (1886–1889) enthalten in unretouchirten und daher abfolut zuverläfsigen Heliogravüren, welche auf einem den guten alten Papieren des XV. Jahrhunderts eigens für die Gefellfchaft nachgebildeten Handpapiere hergeftellt find, 82 Blatt, von denen 40 der deutfchen und niederländifchen, 42 der italienifchen Schule angehören. Die namhafteften öffentlichen und Privatfammlungen haben ihre Originale, vielfach Unica und Rariffima hergeliehen. Die Albertina in Wien ift durch 20 Blätter vertreten, das Berliner Kabinet durch 13, die Sammlung Malcolm in London durch 12, die Wiener Hofbibliothek durch 11, die Bibliothèque nationale in Paris durch 8, die Sammlung E. v. Rothfchild ebenda durch 6, das British Museum durch 5, die Hamburger Kunfthalle durch 2, endlich die Univerfitätsbibliothek zu Budapeft, das Mufeum in Gotha, die Münchener Hof- und Staatsbibliothek, das Germanifche Mufeum in Nürnberg und die Sammlung des Fürften von Waldburg-Wolfegg zu Wolfegg durch je eines.

Aus dem reichen Inhalt der Publicationen feien nur hervorgehoben die Renouvier'fche Paffion von 1446, aus dem Werke des Meifters E S: die grofse Madonna von Einfiedeln zufammen auf einem Blatt mit dem fpäter von einem italienifchen Meifter auf der abgefchliffenen Platte diefer berühmten Compofition geftochenen „Guerino detto Meschino", die Apoftelfolge mit dem Credo und die gröfsere undatirte Darftellung des Evangeliften Johannes auf Pathmos, fowie vier Spielkarten aus dem kleineren Kartenfpiel. In fehr gefchickter Weife hat es das Comité der Gefellfchaft, deffen Seele Friedrich Lippmann ift, verftanden, fchon in den erften Jahrgängen folche Blätter zu vereinigen, welche entweder in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einander ftehen, wie der Kampf um die Hofen vom Meifter mit den Bandrollen in Berlin und fein italienifches Vorbild in München oder Dürer's grofsen Herkules in einem unvollendeten Probedruck und jenen anonymen italienifchen Stich der Hamburger Kunfthalle, welchen Dürer für feine Compofition theilweife benützte, — oder unbezeichnete Stiche, deren Urheber bislang unbekannt geblieben, und durch deren Publication der Forfchung das nöthige Vergleichsmaterial zur Entfcheidung noch ungelöfter Fragen an die Hand gegeben wird. Zu diefen zählt der Loth vom Meifter P W, welchen Bartfch wegen des ausradirten P dem Wenzel von Olmütz zufchrieb [1], die Studien zu Adam und Eva vom Meifter P M, welche von anderer Seite als eine Erftlingsarbeit Dürer's angefehen werden [2], das figurenreiche Blatt: Schach dem König vom Meifter B R mit dem Anker — Paffavant befchrieb es im Werk des Meifters der Boccaccio-Illuftrationen [3] — etc. etc. Nicht minder verdienftvoll ift die muftergiltige Wiedergabe des grofsen Schweizerkrieges vom Meifter P W und der beiden fchon früher im Jahrbuch der preufsifchen Kunftfammlungen veröffentlichten fehr frühen italienifchen Bildniffe einer vornehmen Florentinerin und des Gran Turco. Von den zahlreichen Italienern feien noch genannt die grofsen anonymen Blätter mit dem Richthaus des Pilatus, der Königin von Saba und der ehernen Schlange, Mocetto's Reiterfchlacht und Johannes der Täufer, das Opfer Abraham's von Benedetto Montagna und der Gigantenkampf von Pollajuolo. Der grofse Frauenkopf P. V. 225. 15. wird im Text dem Jacopo de' Barbari zugewiefen, eine meines Erachtens fehr fchlagende Attribution, welche nur ausgefprochen zu werden brauchte, um überall Zuftimmung zu finden. Von den Primitiven, welche unter dem Gattungsnamen Baccio Baldini gehen, liegt die Folge der Sibyllen complet vor, die der Propheten foll in einem der nächften Jahrgänge folgen.

Unter den fechs zur Folge der fogenannten Otto-Teller gehörigen Blätter, welche die vier erften Jahrgänge enthalten — drei weitere wird die fünfte Jahrespublication bringen — gibt mir das eine [4]: Die Rache an Amor (B. XIII. 143. 4, P. V. 36. 71.) Anlafs zu einem kleinen Excurs, der vielleicht an diefer Stelle gerechtfertigt erfcheinen dürfte, weil er den Nutzen der internationalen chalcographifchen Gefellfchaft für die Aufhellung der Wechfelbeziehungen zwifchen der italienifchen und deutfchen Kunft des Quattrocento klar und deutlich vor Augen führt.

Die anmuthige Darftellung des gefeffelten Amors, der von zarten Frauenhänden gezüchtigt wird, bildet bei Kolloff [5] das vierte Blatt der 24 Otto-Teller, d. h. Vorlagen für Goldfchmiedsverzierungen oder Faience-Malereien, welche fich ehedem in der Sammlung Otto zu Leipzig befanden und deren Erfindung bisher keinem Geringeren als Sandro Botticelli zugefchrieben wurde. Man rechnet die

[1] Vergl. Lehrs, Wenzel von Olmütz S. 1.
[2] Zeitfchrift f. b. K. Neue Folge I. p. 20. Vergl. Repertorium f. K. XIII, 4?, ?
[3] Vergl. Repertorium f. K. X. p. 101.
[4] Jahrgang 1889, Nr. 3.
[5] Meyer's Künftlerlexikon II, 600. 153.

Folge zu den ältesten Producten des italienischen Kupferstiches. Das in Rede stehende Blatt mit dem gefesselten Amor in der Albertina ist aber, wie ein Vergleich mit Schongauer's heiligem Sebastian B. 59 (siehe die nebenstehende Abbildung) ergibt, im Wesentlichen eine gegenseitige Copie nach dem deutschen Stich. Der christliche Märtyrer ist in den heidnischen Liebesgott verwandelt, in umgekehrter Anwendung des Dürer'schen Receptes: „Denn die Kunst ist schwer und wir mögen und wollen sie mit grossen Ehren in das Lob Gottes wenden. Denn in gleicher Weise wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Apollo, also wollen wir dieselben Masse brauchen für Christum den Herrn, der der schönste von aller Welt ist, und wie sie gebraucht haben die Venus als das schönste Weib, also wollen wir dieselbe zierliche Gestalt keuschlich verleihen der allerreinsten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes, und aus dem Herkules wollen wir den Simson machen, desgleichen wollen wir mit den anderen Allen thun."



Der heilige Sebastian. Nach dem Kupferstich von Schongauer (B. 59).

Diese Thatsache ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die zeitliche Fixirung der Otto-Teller, denn der heilige Sebastian zählt bereits zu den reiferen Arbeiten Schongauer's. v. Wurzbach[1] rechnet ihn zu den Werken der dritten Periode, Scheibler[2] zählt ihn zur sechsten Stufe (reine Kreuzschraffirung) und nur v. Seidlitz[3] setzt ihn etwas früher in die Zeit der Passion. Bei der Unmöglichkeit, die Perioden der Thätigkeit Schongauer's durch Jahreszahlen zu begrenzen, kann man nur annehmen, dass der Sebastian ungefähr in die Achtziger-Jahre fällt. Dann würde die primitive Behandlungsweise der sogenannten Baldini-Stiche mehr für die technische Ungeübtheit ihres Künstlers als für ihre frühe Entstehungszeit sprechen. Ich kenne von den 24 Blättern der Sammlung Otto in Originalen oder Nachbildungen nur 14, auf denen ich keine weitere Abhängigkeit von deutschen Urbildern entdecken konnte, aber ebensowenig ist mir auf ihnen eine erkennbare Wiedergabe der Typen Botticelli's, noch die so eigenartige Formensprache dieses grossen Meisters aufgefallen. Ein Vergleich des Amors mit seinem deutschen Urbilde lässt nur darauf schliessen, dass durchaus secundäre Producte einer Kunst hier vorliegen, welche auch in ihren schwächeren Leistungen immer noch den Reiz der italienischen Morbidezza bewahrt hat. Wie der Stecher der Otto-Teller in einem Falle Schongauer copirt hat, so wird er in anderen Fällen italienische Zeichnungen benützt haben. Es ist nicht denkbar, dass die compositionelle Erfindung eines so entzückenden Blattes wie die Marietta, welche das Einhorn liebkost, und jenes mit dem tanzenden Paare — gleich dürftig in Formgebung und Anordnung — einer einzigen Künstler-Individualität angehören sollten, und vollends, dass dieser Künstler der uns aus seinen Gemälden und Zeichnungen so wohl bekannte Botticelli sein könnte. Diese sich bis in unsere Tage vererbende Tradition muss endgiltig getilgt werden, wenn wir in der richtigen Würdigung und Erkenntnis des frühesten italienischen Kupferstiches fortschreiten wollen, wozu es wohl endlich an der Zeit wäre. — Der vor Kurzem zur Ausgabe gelangte fünfte Jahrgang 1890 enthält vorwiegend wenig bekannte italienische Blätter des Quattrocento, darunter drei weitere Stiche der Otto-Folge.

Wünschen wir darum der internationalen chalcographischen Gesellschaft, welche wie kein anderes Unternehmen geeignet ist, die Bausteine zu einer Geschichte des

[1] Martin Schongauer 111. 71.
[2] Repertorium f. K. VII. (1884) p. 36
[3] Ibid. p. 127.

älteren Kupferſtiches, beſonders aber des in Deutſchland noch ſo wenig bekannten italieniſchen zuſammenzutragen, ein gedeihliches Fortſchreiten auf dem eingeſchlagenen Wege. Dann wird ſich — das hoffen wir zuverſichtlich — doch endlich Jemand finden, der unerſchrocken genug iſt, ſich an die wiſſenſchaftliche Bearbeitung dieſes ſo ungemein ſchwierigen Kapitels der Kunſtgeſchichte zu wagen.

Max Lehrs.

REMBRANDT'S RADIRWERK.

In der Kunſtgeſchichtlichen Geſellſchaft zu Berlin hielt unlängſt Herr Dr. W. v. Seidlitz (Dresden) einen Vortrag über die Radirungen Rembrandt's und die neue Rembrandtmonographie von Rovinski, dem wir Folgendes entnehmen. Die Publication des Senators Rovinski in St. Petersburg gelangte erſt kürzlich nach Deutſchland (ſiehe Chronik III, Nr. 10, S. 77). Es wird daher vorläufig noch von einer Kritik in Bezug auf die Einzelergebniſſe abzuſehen ſein und ſollen nur die bei der Anordnung befolgten Hauptgrundſätze einer Betrachtung unterzogen werden. Rovinski's Werk bildet innerhalb zehn Jahren bereits die dritte Geſammt-Reproduction der Radirungen Rembrandt's. Voran gingen 1880 Charles Blanc, 1883 Eugène Dutuit. Das auſserordentliche Intereſſe, das ſich hiedurch für Rembrandt ausſpricht, iſt kein zufälliges. Rembrandt iſt der Künſtler, der unſere Ideale für die Zukunft typiſch repräſentirt, er nimmt eine gleich autoritative Stellung in unſerem Gedankenleben ein, wie dies Raffael für die Zeit bis zur Mitte des Jahrhunderts gethan. Kommt dieſes Intereſſe zunächſt freilich den Sammlern zugute, ſo geht doch aus der ganz veränderten Richtung, in der man ſich gegenwärtig mit Rembrandt beſchäftigt, unzweifelhaft hervor, daſs ihm auch die Kunſtforſcher und die Kunſtfreunde eine erhöhte Theilnahme zuwenden. Man begnügt ſich nämlich nicht mehr mit der blos äuſserlichen Claſſificirung nach den dargeſtellten Gegenſtänden, die Bartſch befolgte; auch nicht mit der möglichſt genauen Feſtſtellung der einzelnen Abdruckzuſtände: ſondern richtet das Augenmerk vornehmlich auf die Feſtſtellung der Chronologie und, im nothwendigen Zuſammenhange damit, auf die Feſtſtellung der Echtheit oder Unechtheit der einzelnen Blätter.

Den Anfang machte im Jahre 1877 der engliſche Arzt und Liebhaber-Radirer Fr. Seymour Haden mit ſeinen ungemein anregenden Bemerkungen über eine lange Reihe Rembrandt'ſcher Radirungen. Seine Ausführungen ſind allgemein bekannt, es iſt deshalb nicht nöthig, näher darauf einzugehen. An zweiter Stelle iſt Legros, der in England lebende franzöſiſche Radirer, zu nennen, der indeſſen ſeine Unterſuchungen nicht ſelbſtſtändig veröffentlicht hat. Legros ließs nur 71 Blatt als unzweifelhaft gelten. Dieſe ungeheuere Strenge erweiſt ſich freilich als recht bedenklich, wenn man bemerkt, daſs unter dieſen 71 Blättern ſich ſechs befinden, die nach Anſicht des Vortragenden abſolut zu verwerfen ſind, nämlich: Bartſch 131: Der Bauer mit Weib und Kind, 158: Der ſchlafende Hund, 214: die beiden Häuſer mit ſpitzem Giebel, 330: Der ſogenannte Clemens de Jonghe, 364: das dem Bouquet de bois nachgeahmte Blatt, und 328: Rembrandt radirend, aus der Dutuit'ſchen Sammlung. Bei 42 weiteren Blättern gibt Legros die Möglichkeit zu, daſs ſie von Rembrandt herrühren könnten. — Ein beſonderes Verdienſt erwarb ſich der Engländer C. H. Middleton mit ſeinem 1878 erſchienenen Katalog, worin er als der erſte eine vollſtändige chronologiſche Anordnung durchführte, inconſequent nur darin, daſs er trotzdem die willkürliche Eintheilung in vier Gruppen (Studien und Bildniſſe, bibliſche und religiöſe Gegenſtände, Genredarſtellungen, Landſchaften) beibehielt. Middleton's chronologiſche Aufſtellungen bewahren ſich, von geringfügigen Fällen abgeſehen, als richtig. Nach ihnen wurde das Rembrandtwerk der Sammlung zu Cambridge geordnet, ihnen folgt jetzt auch Rovinski bei ſeiner chronologiſchen Anordnung, die er neben der ſyſtematiſchen von Bartſch in einer beſchränkten Zahl von Exemplaren durchgeführt hat. Sehr gefördert wurde die Forſchung durch einen ungemein ſachgemäſsen Aufſatz in der Zeitſchrift Oud Holland (1883) von dem leider ſo früh verſtorbenen A. D. de Vries. Hervorragend waren auch einige Artikel von Louis Gonſe im Jahrgang 1885 der Gazette des Beaux-Arts. Gonſe ſetzt die Summe der echten Blätter auf 160 feſt, alſo auf die Hälfte der von Bartſch angeführten. 1886 erſchien im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft die im Verein mit W. Bode ausgearbeitete Abhandlung des Aachener Arztes und feinfühligen Rembrandt-Sammlers Dr. Sträter; 1887 der von S. R. Köhler verfaſste ſehr gewiſſenhafte Katalog der Rembrandt-Ausſtellung zu Boſton. Dagegen lieſs Dutuit in ſeinem oben erwähnten Werke die erforderliche Selbſtſtändigkeit des Urtheils vermiſſen.

Rovinski nun hat das Neue gebracht, daſs er von jedem Blatt nicht einen beliebigen Zuſtand reproducirt, ſondern von allen Blättern ſämmtliche Etats gibt. Er muſste zu dieſem Zwecke die verſchiedenſten Sammlungen Europa's (London, Paris, Amſterdam, Wien etc.) heranziehen. Seine Reproductionen ſind unretouchirte Lichtdrucke, nicht wie bei Blanc Heliogravüren. Jeder ſeiner Vorgänger hatte eine beſondere Numerirung eingeführt. Rovinski kehrte dagegen wieder zu dem alten Bartſch zurück, wozu ſich auch der Vortragende, ſowie Em. Michel in Paris ſchon ſeit längerer Zeit ganz unabhängig von einander entſchloſſen hatten, eben weil Bartſch, trotzdem er nicht immer ſtrenge Kritik übt, doch der Vollſtändigſte geblieben iſt. Von Rovinski's Werk wurden in Ruſsland 170 Exemplare, auſserhalb Ruſslands etwa 100 untergebracht, ein Umſtand, der ebenfalls ſowohl für die herrſchende Rembrandt-Begeiſterung als auch für die Zugkraft der Publication Zeugnis ablegt.

Wird Bartſch zur Grundlage gewählt, ſo muſs natürlich Kritik geübt werden. Dies geht ſchon aus folgenden Zahlenverhältniſſen hervor. Bartſch hat 375 Nummern. Middleton behält trotz der vielen von ihm verworfenen Landſchaften noch immer 329. Der Vortragende aber kann nur circa 260 echte Blätter herausrechnen, von denen überdies ungewiſs bleibt, ob die Zukunft ſelbſt dieſe alle als ſicher anſehen wird. Das iſt eben eine noch flüſſige Frage. Der Vortragende legte daher ſeine bisherigen Ergebniſſe vor und ſtellte ſie zur Discuſſion, indem er zugleich bemerkte, daſs er alle dieſe Dinge vorher mehrfach mit Sträter, Bode und Michel — theils mündlich, theils ſchriftlich — erörtert habe und ſich wenigſtens in der Hauptſache ihrer Zuſtimmung verſichert wiſſe. Extrem wird man ſeinen Standpunkt nicht nennen können, das geht ſchon aus der ſtattlichen Geſammtzahl der von ihm als echt anerkannten Blätter hervor. Er erklärt z. B. nicht mit S. Haden die meiſten Radirungen Rembrandt's aus dem Jahre 1633 für Schülerarbeiten, alſo Blätter, wie B. 90: Der barmherzige Samariter, 73: Die groſse Erweckung des Lazarus, 38: Den Jacob, der Joſephs Tod beklagt, 81: Die groſse Kreuzabnahme, wenigſtens nicht in ihrem Haupttheil (während das groſse Ecce homo, B. 77, wirklich Schülerarbeit nach einer Rembrandt'ſchen Vorlage ſein dürfte, und zwar, wie de Vries annahm, wahrſcheinlich von S. Koninck).

Ohne weiteres auszuſcheiden ſind 18 Blätter, die eigentlich ſeit jeher nicht als Rembrandt gegolten haben. Ebenfalls nicht in Betracht kommen 28 von Middleton verworfene Blätter, darunter allein 23 Landſchaften. In Abzug zu bringen iſt ſodann die gleichmäſsige Gruppe der meiſt verätzten kleinen Blättchen, etwa 28 an der Zahl, zum gröſseren Theil mit der Datirung 1631 und dem (jedoch von der üblichen Form etwas abweichenden) Monogramm Rembrandt's verſehen. 3 Bildniſſe Rembrandt's, 13 Bettlerfiguren, 12 kleine Köpfe. Es ſind die Nummern Bartſch 6, 14, 25, 134, 135, 150, 153, 154, 160, 167, 168, 171, 175, 183, 184, 297, 298, 307, 314, 317, 322, 323, 324, 326, 337, 355, 360 und Blanc 150. Des Meiſters ſind ſie unwürdig, es weicht auch, wie geſagt,

das Monogramm in der Form von dem Rembrandt'schen ab und erscheint dagegen so, wie Vliet es bildete, dem diese Arbeiten auch meist zuzuweisen sein werden. Es ist Gonse's Verdienst, auf diese unechten Blättchen aufmerksam gemacht zu haben, nur unterscheidet er dabei etwas zu viele verschiedene Hände. Der Vortragende möchte deren drei auseinander halten. In dieser Gruppe befinden sich einige Blätter — Bettlergestalten in sehr verätzten Platten —, die sich meist nur in einem Exemplar erhalten haben: man glaubte, erste Radirversuche Rembrandt's zu sehen, es sind aber höchst wahrscheinlich nur Schülerarbeiten.

Noch bleiben uns 301 Blatt. Von diesen sind durchaus zu verwerfen: B. 122: Studie zum Rattengiftverkäufer, nur in Paris vorhanden, auch von Middleton angezweifelt. 169: Kleiner stehender Bettler, beziehungsweise R inv., auch nach Middleton sehr zweifelhaft; 318. Holzschnitt des Philosophen mit hoher Mütze. Auch Middleton weist Livens' Namen, den Haden genannt hatte, nicht ab; 335: Kleiner männlicher Kopf mit Federbarett, nach de Vries von Hoogstraten; 375: Kleiner weiblicher Kopf nach de Vries in dessen Art; 371: Vordertheil eines Hundes, auch nach Middleton sehr zweifelhaft; 155: Arzt, einem Kranken den Puls fühlend. Gegenseitige Kopie nach dem Tode der Maria, B. 99. 293 Kahlkopf. Gegenseitige Kopie nach B. 292 III unter Fortlassung des Bartes; 308 Mann mit aufgeworfenen Lippen, schon von Robert-Dumesnil Livens zugeschrieben, zu dessen gleich grossem Blatt B. 45 er das Gegenstück bildet. 230 Der Baumgarten bei der Scheune, nach de Vries von J. Koninck, doch eher von P. de Witt, dessen Monogramm PDW es unten rechts zu tragen scheint; 158: Schlafender Hund, sehr fein radirt, auch nach Middleton zweifelhaft. Bode meint, es könnte echt sein und aus der Mitte der Vierziger-Jahre stammen; 330: Schwach geätzter Kopf, sogenannter Clem. de Jonghe, auch von Bode und Sträter verworfen; 185: Kranker Bettler mit seiner Frau; 299 Kleiner Kopf mit hoher Mütze. Auch Bode dagegen, Sträter dafür. 305: Kopf eines Mannes mit verzogenem Munde. Auch Bode dagegen, 357: Die sogenannte weisse Mohrin, trotz de Vries' entschiedenem Eintreten, höchstens von Livens; 119: Die Musikanten. Middleton setzt es um 1635 an, bezweifelte es aber immerhin. Zum Mindesten viel Schülerarbeit; 161: Lastträger und Frau mit Kind. Nur in Amsterdam befindlich. Auch Bode dagegen, Sträter dafür; 156 Schlittschuhläufer. Nach Bode vielleicht echt, nach Michel sehr zweifelhaft. Auf der Auction Didot brachte das Blatt 2050 Fr., vor einigen Jahren dagegen (auf der Auction Buccleugh) nur mehr 580 Mk.; 364: Landschaftliche Skizze mit Waldsaum. Auch von Bode und Sträter verworfen. Dass eines der Exemplare in Cambridge aus dem Besitz Houbraken's stammt, vermag nur für das Alter des Blattes, nicht aber für Rembrandt's Urheberschaft etwas zu beweisen; 286 Orientalenkopf I. Gegenseitige Copie nach Livens 21, mit Hinzufügung der Stirnlocke. Von Haden fälschlich für eine Arbeit von Livens selbst gehalten, nach Middleton von Rembrandt nach Livens frei copirt. Nach Dutuit Schülerarbeit, jedoch von Rembrandt selbst retouchirt; so auch Bode, der auf die Bezeichnung der Opferung Isaaks in München von 1636 hinweist: R. verandert en overgeschildert. 287: Orientalenkopf II. Gegenseitige Copie nach Livens 20. Der über das Ohr fallende Rand der Kopfbinde ist gar nicht verstanden. 288. Orientalenkopf III. Gegenseitige Copie nach Livens 18, unter Hinzufügung des Federbusches etc. Inschrift nach Köhler sehr verdächtig. 289. Junger Mann, beziehungsweise R. Gegenseitig nach Livens 26, unter Hinzufügung des Bartes etc. Was nun diese vier letzten Blätter anbelangt, die eine Gruppe bilden, so ist die Betheiligung Rembrandt's bei der Retouche sehr zweifelhaft.

Es wären somit 24 Blatt zu verwerfen. Mehr oder weniger zweifelhaft und der Discussion bedürftig erscheinen dem Vortragenden nachfolgende 15 Blätter: B. 340: Die grosse Judenbraut, zuerst im Bostoner Katalog als Rembrandt's nicht würdig bezeichnet; 3: Rembrandt mit dem Falken; 12: Kleines Porträt Rembrandt's im Oval — wohl Schülerarbeit; 336: Kleines Porträt Rembrandt's im Achteck — unbedeutend; B. 328. Rembrandt in älteren Jahren, vor der Radirplatte sitzend. Der Vortragende vermisst darin doch sehr die künstlerische Kraft des Meisters, die dieser gerade in der Periode seines Lebens an den Tag legte; B. 296 Kleiner niederblickender Kopf. Diese Radirung lässt sich chronologisch nicht einfügen; 311: Mann in breitkrämpigem Hut — Rembrandt's wohl ohne weiteres würdig. Schwierigkeit bereitet nur die Datirung. Bis auf de Vries las man allgemein 1630, dieser nimmt an 1638. Der Vortragende stimmt dem bei, weist aber zugleich darauf hin, dass die Behandlungsweise nicht gerade an Rembrandt zu denken zwinge. Das Monogramm sei zitterig wie bei Sal. Koninck, auf dessen gleich grosser Radirung vom gleichen Jahre, B. 69: Brustbild eines Orientalen, und B. 68: Greisenbildnis. Koninck dürfte auch das vorliegende Blatt ausgeführt haben; 187: Der Mönch im Kornfeld. Dieses Blatt will der Vortragende gestrichen wissen, es ist in Nachahmung von Rembrandt's Lit à la française angefertigt; 85: Sogenannte Schmerzensmutter, Halbfigur, unbezeichnet, ohne bemerkenswerthen Ausdruck, Rembrandt's durchaus nicht würdig; 140: Kniestück eines alten Gelehrten, flott gemacht, obschon nicht fest genug in der Zeichnung. Etwa von Dou? 106: Grosser heiliger Hieronymus. Einziges Exemplar in Paris; 100. Heiliger Hieronymus lesend, von 1634 (nicht 1654, wie Bartsch und Blanc haben), Schülerarbeit; 362: Lesende Frau. Ein Exemplar im Britischen Museum, eines auf der Auction Didot. Von Sträter sehr angezweifelt; 302 Kleiner männlicher Kopf, sogenannter Esclave; 358: Brustbild einer alten Frau. Sträter tritt für die Echtheit ein.

Diese bedenklichen Blätter zu den verworfenen hinzugerechnet, verbleiben etwa 260 Blätter Originalwerke.

Von Middleton's Chronologie wird, wie schon bemerkt, im Allgemeinen nur unwesentlich abzugehen sein. Der Vortragende macht aber auf vier Fälle besonders aufmerksam: B. 95: Petrus und Johannes, an der Pforte des Tempels den Lahmen heilend. Stammt aus dem Ende der Zwanziger-Jahre. Middleton sagt mit Unrecht: 1655, zweifelt es überdies noch an; 363: Studienblatt, Rembrandt's Bildnis enthaltend, mit daneben radirten Bettlergestalten etc. Middleton meint, es sei aus dem Jahre 1638, also aus der Zeit, in welcher Rembrandt den Tod der Maria radirt hat, sowie sein Porträt mit dem aufgestützten Arm. Zu dieser ausgebildeten Weise stimmt jedoch das Blatt nicht. Wohl aber passt es in die Nähe des Rattengiftverkäufers, also in das Jahr 1632; 40: Triumph des Mardochäus. Nach Middleton 1651. Die Radirung wird indessen als Vorstufe zum Hundertguldenblatt in die zweite Hälfte der Vierziger-Jahre (1645 bis 1648) zu verlegen sein, 370: Studienblatt mit Kopf, Bettlerin und Kind etc. Das darauf befindliche Datum wird von Sträter und Vosmaer 1631 gelesen. Dem widerspricht jedoch die Technik. Wahrscheinlich ist 1651 zu lesen. Unterschrift und Jahreszahl scheinen übrigens gefälscht zu sein, das Blatt selbst ist aber echt. Es stammt etwa aus dem Jahre 1646. Sträter sieht infolge seiner frühen Datirung darauf Rembrandt's Vater abgebildet; mit grösserem Rechte wird man das Blatt als des Künstlers Selbstbildnis anzusprechen haben, wozu auch das Alter des Dargestellten passt.



Vermiſchte Mittheilungen.

Arundel-Society. Die neueſte Publication dieſer Geſellſchaft bringt Boccaccio Boccaccino's Chriſtus im Tempel unter den Schriftgelehrten, das letzte Bild von den neun, welche das Hauptwerk dieſes Meiſters, ſein Freskencyclus im Dom von Cremona, umfaſst. Boccaccio Boccaccino, der bei dem genannten Cyclus gelegentlich allerdings der Hilfe ſeiner Geſellen, eines Altobello Melone und Gianfrancesco Bembo ſich bediente, vermittelt den Übergang vom Stile des XV. zu dem des XVI. Jahrhunderts in der Malerſchule Cremona's. Die Farbe der letzteren, urſprünglich kalt und grau, erſcheint bei ihm lebendiger, maleriſcher. Ein Zeitgenoſſe der Ferrareſer, z. B. eines Coſta, iſt er ihnen in den Typen und in der Anordnung verwandt, im Colorit weitaus überlegen, was Reichthum und Tiefe der Töne betrifft. Das ſoeben publicirte Fresco zeigt ihn auf der Höhe ſeines Könnens. Es wurde nach der Copie von Friedrich Kaiſer von Wilhelm Greve in Berlin vortrefflich chromolithographirt

— j —

Perſonalien. Profeſſor **Johann Eilsenhardt**, der in St. Petersburg thätig iſt, wurde von der Petersburger Akademie zum Ehrenmitglied gewählt

Der Malerradirer **Karl Stauffer** iſt in Florenz am 25. Jänner im Alter von 34 Jahren geſtorben.

Am 26. Jänner ſtarb in Paris der Maler und Steinzeichner **Karl Süſsnapp**

Ausſtellung Im December vorigen Jahres iſt in **St. Petersburg** eine graphiſche Ausſtellung eröffnet worden. Sie iſt, wie uns geſchrieben wurde, wenig belangreich geweſen. Stiche fehlten ganz, von den Radirungen verdienen nur die Landſchaften von **Schischkin** hervorgehoben zu werden

---

Verſteigerungen. Eine Verſteigerung bei **Sotheby, Wilkinſon & Hodge in London** (24. November 1890) ergab unter anderem folgende Preiſe:

Goya, Caprichos (mit zwei Originalzeichnungen) . . . . . . £ 19 —
Mahony's Originalzeichnungen zu Oliver Twiſt . . . . „ 22. —
Ruskin's Modern painters . . . . „ 20.10
Marcus Stone's Zeichnungen zu Our Mutual Friend . . . „ 66 —
„ „ „ Coſas de España . . . . . „ 60 —
T. M. Wright, Illuſtrationen zu Shakeſpeare . . . . . „ 28. —
'Phiz' illustrations to „The Daltons" . . . . „ 21.10

Bei **Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.** gelangt am 18. März eine reichhaltige Sammlung von Kupferſtichen, Farbdrucken, Zeichnungen, Holzſchnittbüchern u. dgl. zur Verſteigerung Der Katalog mit einem Lichtdruck (nach Bocholt) faſst an 1600 Nummern

Verſteigerung **Champfleury in Paris** (Jänner). Bemerkenswerthe Preiſe für **Lithographien**

Delacroix, Macbeth consultant les sorcieres, I. Zuſtand . Frcs. 367,
„ Cheval sauvage terrassé par un tigre Auf China „ 640,
„ Hamlet, Folge von 16 Lithographien . . . . . „ 231,
„ Adelaide donne le poison au jeune page I. Zuſtand . . . . „ 180,
Manet, Les chats . . . . „ 112,
„ L'enlevement d'un ballon . . . . „ 200.

Die dreimal gespaltene Petitzeile kostet 30 Pfennige.	ANZEIGEN.	Die Auflage der Chronik beträgt 3000 Exemplare.

I., Plankengasse 2, 1. Stock. **Neuer Verlag von H. O. MIETHKE in Wien.** I., Plankengasse 2, 1. Stock.

Waidmännische Denkwürdigkeiten aus Österreich-Ungarn nach Zeichnungen von **Franz von Pausinger** radirt von **William Unger.**

Diese Publication, die nur im Subscriptionswege zu beziehen ist, wird in nur 200 numerirten Exemplaren hergestellt und werden die Platten nach Abdruck dieser Anzahl vernichtet.

Das complete Werk soll in zwei Serien à 10 Tafeln zur Ausgabe gelangen. Die Subscription verpflichtet zur Abnahme einer completen Serie, deren Ausgabe in fünf vierteljährlichen Lieferungen à fl. 50.— erfolgt. Von der ersten Serie (Subscriptionspreis fl. 250.—), welche die Hirschjagd, Gemsjagd, Rehjagd, Auerhahnjagd, Schwarzwildjagd, Bärenjagd, Dammwildjagd und Adlerjagd zur Darstellung bringen wird, gelangten bereits Liefg. 1 und 2 zur Versendung. Die Bildfläche jeder Tafel beträgt 62—43 *cm*, das Papierformat 104 × 77 *cm*. Die Ausstattung ist auf das Vornehmste gehalten und bei dem Drucke der Platten die grösste Sorgfalt auf eine vollendete Ausführung verwendet. Die von 1 bis 200 numerirten Exemplare gelangen in der Reihenfolge der einlaufenden Subscriptionen zur Ausgabe.

Van Dyck, Männliches Bildnis, sogenannter Wallenstein. Nach dem in der fürstl. Liechtenstein'schen Galerie befindlichen Originale radirt von **William Unger.** Bildgrösse 50 × 39 *cm*.

100 Remarque-Drucke auf Pergament . . . . . à Mark 200.—
150 Remarque-Drucke auf Japanpapier . . . . . à „ 160.—

Franz Hals, Willem van Heythuysen. Nach dem in der fürstl. Liechtenstein'schen Galerie befindlichen Originale radirt von **William Unger.** Bildgrösse 56 × 37 *cm*.

100 Remarque-Drucke auf Pergament . . . . . à Mark 200.—
150 Remarque-Drucke auf Japanpapier . . . . . à „ 160.—

Sämmtliche Abdrücke dieser beiden Blätter sind unter Controle des deutschen Kunstverleger-Vereins in Berlin angefertigt, von diesem registrirt und mit dessen Stempel versehen.

Franz von Pausinger, Herbstmorgen.
Franz von Pausinger, Herbstabend.
Zwei Heliogravüren (Pendants) à Mark 15.—. Bildgrösse 37 × 60 *cm*

Ettore Tito, Marietta. Radirung von **William Unger.**

Ettore Tito, Auf dem Heimwege. Radirung von **Joh. Klaus.**

Pendants. Bildgrösse 70 × 34 *cm*.
Remarque-Drucke auf Japanpapier . . . . . à Mark 80.—
Mit Schrift auf China . . . . . à „ 30.—

Eugen von Blaas, Eccola! Heliogravüre. Bildgrösse 60 × 22½ *cm*.

Schwarz . . . . . à Mark 15.—
Farbig . . . . . à „ 30.—

In Vorbereitung befindet sich und erscheint im Anfange des Jahres 1891:

Rubens, Die Söhne des Künstlers. Nach dem in der fürstl. Liechtenstein'schen Galerie befindlichen Originale radirt von **William Unger.** Bildgrösse 64 × 39 *cm*.

Von diesem Blatte werden nur
75 Remarque-Drucke auf Pergament . . . . . à Mark 300.—
75 Remarque-Drucke auf Japanpapier . . . . . à „ 240.—
publicirt und die Platte nach Abnahme dieser Anzahl vernichtet.

Die hervorragendsten Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber in Hamburg in Radirungen von **William Unger,** Text von **Dr. Friedrich Schlie.** 15 grosse Tafeln und 8 Textradirungen.

Dieses Werk wird nur in
5 numerirten Remarque-Exemplaren auf Pergament . . . . . à Mark 300.—
und 150 numerirten Remarque-Exemplaren auf Japanpapier . . . . . à „ 100.—
publicirt

Siehe „Chronik für vervielfältigende Kunst", III, Nr. 10, Seite 77.

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handschriften für die Graphischen Künste und die Chronik für vervielfältigende Kunst sind an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luftbadgasse 17, zu richten.

ÜBER DEN

ANTHEIL WOLF TRAUT'S, H. SPRINGINKLEE'S UND A. ALTDORFER'S

AN DER

EHRENPFORTE KAISER MAXIMILIAN'S I.

Die Ehrenpforte Maximilian's I. wurde bekanntlich vor einigen Jahren in neuen Abdrücken herausgegeben und im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", Vol. IV, 1886, p. 289 f., von Dr. E. Chmelarz mit vortrefflichem Texte versehen. Chmelarz hat das Verdienst, zuerst auf die Verschiedenheit der Hände in dem Werke aufmerksam gemacht zu haben, und dem was er über den Antheil A. Dürer's sagt, kann man, mit einigen Einschränkungen allerdings, zustimmen. Als Mitarbeiter Dürer's, der ja auch als der künstlerische Entwerfer des Ganzen angesehen werden muss, glaube ich W. Traut, H. Springinklee und A. Altdorfer nachweisen zu können. Ob noch andere Hilfskräfte dabei thätig waren, etwa Hans Dürer, vermag ich weder zu bejahen, noch zu verneinen; dies herauszubringen, muss ich der Zukunft überlassen, mir fehlen vorderhand alle Anhaltspunkte.

Durch v. Lützow's „Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes", S. 128, war ich aufmerksam geworden, dass S. Laschitzer in Vol. VIII des „Jahrbuches" über drei Holzschnitte im Theuerdank sich ausgesprochen hatte, die er für Arbeiten desjenigen Meisters hielt, der den schönen Holzschnitt „Christus nimmt Abschied von Maria" (Pass. III, 198, Nr. 224) gezeichnet hat. Dieser Meister jedoch ist Wolf Traut von Nürnberg. Da ich über denselben im Repertorium XII, S. 300, geschrieben hatte, so ergab sich mir die Nothwendigkeit der Nachprüfung von Laschitzer's Behauptung, und ich kann dieselbe nur bestätigen. Nun schrieb aber Laschitzer weiter eine Anzahl von Blättern zur Ehrenpforte, welche Chmelarz richtig zusammengestellt, jedoch Springinklee benannt hatte, ebenfalls dem obgenannten Meister zu. Sicher auch hier mit Recht; mit Springinklee haben sie nichts zu thun: sie rühren zweifellos von Wolf Traut her. Es sind dies die historischen Darstellungen auf Tafel 19, mit Ausnahme derjenigen links unten, auch die Krönung Maximilian's zum römischen König, die von Chmelarz und Laschitzer nicht erwähnt wird, ist von W. Traut, sodann auf Tafel 20 die Darstellung links oben und alle drei Darstellungen unten; ferner auf Tafel 26 alle drei unten. Auf der gleichen Tafel befindet sich noch die Figur Rudolf's des Streitbaren, die nach ihrer sauberen, correcten Ausführung wahrscheinlich ebenfalls dem Meister Wolf zuzutheilen ist, doch käme hier auch Springinklee in Frage.

Was nun Hans Springinklee betrifft, so scheint sein Antheil an der Ehrenpforte bedeutend grösser als der des Wolf Traut. Es ist dies auch nicht zu verwundern. Zufolge Neudörfer wohnte er bei Dürer im Hause, und so ist es nur natürlich, dass dieser ihn bei dem colossalen Werke ausgiebig beschäftigte. Er konnte ihn auch überwachen und corrigiren. Als zweifellose Arbeiten des Springinklee nun sehe ich an das Schlachtenbild links unten auf Tafel 19 („Die Flemming nun" etc.), das Schlachtenbild rechts oben auf Tafel 20 („Sein ersten krieg" etc.), die beiden Darstellungen rechts und links oben auf Tafel 25 („Gheldern das land" etc. und „Venedig graif" etc.). Bei diesen Gefechtsscenen ist besonders das Landschaftliche sehr bezeichnend: pyramidal aufsteigende, mit Strichelchen versehene Bäume, bei denen einzelne Häkchen überfallen; auch sind die Baumreihen des Hintergrundes charakteristisch, die Baumformen sind oval und die kleineren Ovale werden immer wieder durch ein höheres Oval unterbrochen. Just dieselben Kennzeichen finden wir in den monogrammirten Blättern des Springinklee wieder. Abgesehen davon stimmt auch die Zeichnung der Figuren überein. Ich glaube, man kann diese Zuschreibung als gesichert betrachten. Weit schwieriger ist der andere Antheil des Springinklee zu bestimmen. Es ist dies ganz natürlich: in den Schlachtendarstellungen war seiner Erfindung ein unbeschränkter Spielraum gegeben und besonders war hier die Landschaftsbehandlung ein untrüglicher Factor.

Wenn ich alſo den Namen Springinklee für eine ganze Reihe nenne, ſo geſtehe ich gern, daſs man mit Vorſicht auftreten und auf Irrthümer und Unvollſtändigkeiten gefaſst ſein muſs. Die Ehrenpforte iſt ja überhaupt ſchwerer in ihre einzelnen Meiſter zu zerlegen, als die übrigen illuſtrirten Werke, die aus der Initiative des Kaiſers Max hervorgingen. Von den kleinen Blättern des Springinklee iſt es ſchwierig auszugehen. Nun gibt es aber einen ziemlich groſsen Holzſchnitt, Adam und Eva, der bei Bartſch im Appendix zu Dürer Nr. 1 und bei Heller unter Nr. 1959 genannt iſt. Daſs dies Blatt von Springinklee herrührt, ſcheint dadurch ſicher, daſs das Geſträuch rechts und links genau ſo behandelt iſt, wie ich es oben geſchildert habe. Iſt aber dieſer Schnitt von Meiſter Hans, ſo muſs auch die „St. Anna ſelbdritt" (Heller, Nr. 1990), welche die Jahreszahl 1518 trägt, ihm zugeſchrieben werden. Dem letzteren Blatte liegt ein Aquarell, das ſich einſt im Beſitze von W. Mitchell



Die flemming ſeinen ſun vnd land Verhielten im das was ein ſchand
Des ſie hernach entgalten vil Dann got die poßheit ſtraffen wil
Durch ſtaten krieg vnd herlte ſchlacht Sein ſun er wider ledig macht.

(Wolf Traut.)

in London befand (jetzt im germaniſchen Muſeum zu Nürnberg) zu Grunde, das in Lippmann's Dürerwerk, 1, Nr. 78, reproducirt iſt. Ob dies mit Dürer's Monogramm und 1514 verſehene Blatt nicht etwa von Springinklee gemalt iſt, getraue ich mir ohne genaue Einſichtnahme in das Original nicht zu beurtheilen, in der Nachbildung erſcheint es ziemlich kleinlich und hölzern. Es thut dies auch nichts zur Sache. Die Zeichnung auf den Holzſtock fertigte Springinklee; mit Hans Baldung, dem der Schnitt beigemeſſen wird (als Baldung auch in den „Meiſterholzſchnitten" von Hirth und Muther reproducirt) hat er nichts zu thun. Die Verwandtſchaft mit Adam und Eva iſt ſchlagend, man vergleiche z. B. nur die Geſichtsbildung Eva's mit der Anna's. Abgeſehen davon iſt auch die kleine Baumreihe rechts im Hintergrunde in Springinklee's Manier. Nun gibt aber das Geſicht der Maria genau das Geſicht der Sycambria auf Tafel 32 der Ehrenpforte wieder. Gehen wir von dieſer Tafel aus, ſo eröffnet ſich uns ein reiches Gebiet, das wir für Springinklee in Anſpruch nehmen. Betrachten

wir nun die einzelnen Tafeln, wobei wir die bereits genannten Schlachtenbilder außer Spiel laſſen! Dem Springinklee ſind zuzuſchreiben auf Tafel 6 die Halbfiguren der Vorgänger etc. Maximilian's, auf Tafel 10 die Halbfiguren, auf Tafel 11 die Halbfiguren, die Kindergruppe und der heilige Arnolf, auf Tafel 12 die Halbfiguren, auf Tafel 15 die Halbfiguren, auf Tafel 16 die Halbfiguren und die Kindergruppe, auf Tafel 17 die Halbfiguren, auf Tafel 18 die Halbfiguren und Albrecht der Sieghafte, auf Tafel 20 die burgundiſche Heirat („Das man die ſach doch recht verſtee" etc.), auf Tafel 21 die Halbfiguren und die Verzierung oben mit den Kindern, auf Tafel 22 zeigen die zwei blaſenden Kinder deutlich den Springinklee'ſchen Stil, während das Kind auf der Spitze oben freier gezeichnet iſt, auf Tafel 23 die Halbfiguren, auf Tafel 24 die Halbfiguren und Albrecht der Glückhaftige, auf Tafel 25 die Belehnung mit Mailand (die Zuſammenkunft Maximilian's mit dem



Sein ersten krieg fieng er wol an   Halb hungarn ritterlich gewann   Auch Pikardi mit krieg bezwang
Zuruck sein feindt gar trefflich drang   Groß eer darumb zu Rum einlegt   Deshalb ein Kron er pillich tregt.
(H. Springinklee.)

engliſchen König Heinrich VIII. links unten auf dieſer Tafel iſt von Dürer), auf Tafel 27 die Halbfiguren und die Verzierungen mit den beiden Kindern, auf Tafel 28 zeigen ſämmtliche drei Kinder die Hand Springinklee's, auf den Tafeln 30, 31, 32, 33, 34, 35 ſcheint Alles von ihm. Bei Tafel 36 iſt aufmerkſam zu machen, daſs das Geſicht des Bläſers rechts auffallend dem des Engels unten im Diarium, Tafel LIII, gleicht. Da dieſer Engel von Hans Dürer gezeichnet iſt, ſo könnte man auch dieſen Kopf von ihm gezeichnet ſein laſſen. Da aber in den anderen Theilen der Geſtalt nichts an die knubblige Zeichnung des Hans Dürer, alles vielmehr an Springinklee erinnert, ſo rührt vielleicht auch der Kopf von dem letzteren her. Er kann zu dieſem verzerrten Typus gekommen ſein, weil er die durch das Blaſen hervorgebrachte Anſtrengung ausdrücken wollte. Mit dieſen bedeutenden Zuweiſungen iſt der Antheil Springinklee's ſchwerlich erſchöpft, und es mag ihm vielleicht noch einer oder der andere der in ganzer Figur dargeſtellten habsburgiſchen Fürſten z. B. Friedrich der Andächtige, angehören, ganz

beſonders aber darf man annehmen, daſs er auch bei den Ornamenten mitgewirkt hat, vor Allem in den Stücken, deren Figuren wir für ſeine Arbeit erklären muſsten. Bei der Verquickung des Künſtlers mit Dürer läſst ſich das kaum mit Sicherheit ſcheiden. Springinklee ſcheint übrigens auch am Theuerdank mitgearbeitet zu haben. Laſchitzer hatte darin mit Recht drei Blätter (20, 34 und 38 „Unbekannter Meiſter B") zuſammengeſtellt, dieſer B entpuppt ſich allem Anſchein nach als Springinklee. Auch die vier horoſkopiſchen Blätter Heller 2106 bis 2109, von denen die Nummern 2106 und 2106 von E. Weiſs im „Jahrbuch" VII neu publicirt ſind, entſtammen dem Meiſter Hans, das Datum 1512, das ſich auf Nr. 2106 findet, iſt meines Wiſſens bis jetzt das erſte von Springinklee nachgewieſene.

Als der dritte Mitarbeiter Albrecht Dürer's iſt Albrecht Altdorfer zu betrachten. Ich muſs geſtehen, daſs dieſes Ergebnis mich



Mayland hat er zu im gebracht | Mit groſſer mühe gar wol betracht | Wiewol ſy durch argliſtig liſt . . . .
Durch ſein vernunfft zum reich behendt | Mit tehenſchafft ſy wider wendt.
(H. Springinklee.)

ſelbſt höchlich überraſchte. Altdorfer war ja ſonſt bei den Holzſchnitten der Maximilianiſchen Werke nicht betheiligt, und man ſollte glauben, daſs Dürer in ſeiner näheren Umgebung einen anderen Zeichner dafür hätte finden können. Zudem paſste Altdorfer's kleine, enge Manier wenig für ein ſo groſsräumiges Werk. Ihm ſchreibe ich zu die Darſtellungen zu den Rundthürmen (auf den Tafeln 11, 16, 17, 18, 23, 24) mit Ausnahme der Findung des heiligen Rockes zu Trier etc. auf Tafel 11 links oben, die von Dürer ſelbſt gezeichnet iſt. Für die landſchaftliche Behandlung des Altdorfer iſt beſonders charakteriſtiſch die Darſtellung auf Tafel 11 Maximilian mit dem Glücksrad unter Jagdthieren. Bei den Darſtellungen auf Tafel 18 und 24 zeugen vor Allem die Engelchen mit ihren Perrückenhaaren für Altdorfer, ſie beweiſen auch, daſs dieſer nicht blos die figürlichen Scenen ſondern auch die Kuppeln mit ihrer Ornamentik gezeichnet hat. Die verzwickten Phyſiognomien, die kleinen Köpfe, die eigenſinnige, faſt unmotivirte Behandlung der Gewänder des Meiſters von Regensburg finden ſich übrigens auf ſämmtlichen genannten

Schnitten. Zum Vergleiche empfehle ich besonders die grösseren Blätter Bartsch 47 und 50 heranzuziehen. Die auf Tafel 38 beigegebenen Facsimiles von Zeichnungsstudien zeigen nicht minder Altdorfer's Manier. Übrigens wird man leicht bemerken, dass die guten Seiten Altdorfer's, lyrisches Empfinden in der Landschaft, phantastische Lichtwirkung, originelle Auffassung etc. in diesen Schnitten nicht zur Geltung kommen, sie zeigen eigentlich nur seine schwächeren Seiten.

Gehen wir nun auf die nicht in den Tafeln, sondern separat im Texte aufgenommenen Holzschnitte über, so ist der auf Seite 314 („Er kriegt den König von Engelland" etc.) wiedergegebene, roh gearbeitete schwer zu bestimmen, doch dürfte er am ersten von W. Traut herrühren; die Belehnung mit Mailand auf Seite 315 scheint mir von H. Burgkmair, der heilige Coloman (B. 96), Seite 301, von Springinklee, der vermuthlich auch das von Thausing und Chmelarz mit Recht als Dürer verworfene Wappen des Stabius (B. 165), Seite 298, gemacht hat. Die spanische Heirat, Seite 316, ist ebenfalls von Springinklee, ferner rührt die burgundische Heirat, Seite 317, von A. Dürer her, dem auch die ähnlichen Darstellungen auf Tafel 25 („Von Hungarn Peham und Polan" etc.) und auf Tafel 26 („Die sachen er gantz wol betracht" etc.) angehören werden.

München. Wilhelm Schmidt



In wandwerkh er sich sorglich wagt Gantz durstiglich vnd vnuerzagt Nach gemsen eber hirsch vnd pern
Mit den er hat sein kurtzweil gern Die auch gehangett in seim land Gefangen mit sein selbes hannd.
(A. Altdorfer.)

BEMERKUNGEN ZU DEM WERKE LUDWIG'S VON SIEGEN.

Im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen X, 1889, S. 34 hat Paul Seidel einen Artikel über Ludwig v. Siegen veröffentlicht, in dem auf Grund neuen urkundlichen Materials das Leben Siegen's erzählt und die Geschichte seiner Erfindung des Schabkunstverfahrens in neuer Beleuchtung geschildert wird. Zu dem diesem Aufsatz beigegebenen Verzeichnis der Schabkunstblätter Siegen's, das im Wesentlichen nach den brieflichen Mittheilungen auswärtiger Sammlungsvorstände zusammengestellt war, trage ich im Folgenden Einiges nach. Für die Beschreibung der Blätter und der Zustände verweise ich auf Seidel's Arbeit, bei den Zuständen, wie bei der Aufzählung der Aufbewahrungsorte gebe ich nur Ergänzungen.

1. (Andresen 1). Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen. Seidel beschreibt drei Zustände: I. Die letzte Zeile der Unterschrift hat in der Mitte einen Zwischenraum, die Jahreszahl 1642 ist auf den erhaltenen Exemplaren durch Hinzufügen eines I mit Tinte in 1643 verändert. Die Schnüre des Mieders schneiden sich rechtwinkelig. II. In der letzten Zeile der Unterschrift sind die beiden rechts und links stehenden Theile zusammengerückt, ohne Zwischenraum in der Mitte. Die Jahreszahl ist in 1643 verändert. Die Schnüre des Mieders schneiden sich spitzwinkelig. III. Nach der Beschreibung von Dr. W. Schmidt nach einem Exemplar des Münchener Kupferstichkabinets, die Platte ist verschnitten, so dass die letzten drei Zeilen der Unterschrift fehlen. Die gekreuzten Striche des Mieders sind verschwunden und durch gerade Striche ersetzt. Dieses letztere Kennzeichen ist aber gerade für den I. Zustand charakteristisch. Wenn es sich beim Münchener Blatt wirklich um den Abdruck von einer verschnittenen Platte handelt, so muss die Reihenfolge der beiden ersten Zustände umgekehrt werden. Der I. Zustand hat die gekreuzten, der II. die geraden Schnüre des Mieders. Die Jahreszahl 1643, die der bisherige II. (Seidel'sche) Zustand angeblich aufweist, scheint für die geänderte Reihenfolge kein Hindernis, denn auf den mir bekannt gewordenen Exemplaren (London und Brüssel) dieses II. Zustandes findet sich auch hier die Jahreszahl 1642 gestochen, die erst durch Hinzufügen eines I mit Tinte in 1643 verändert ist. Näher liegt aber die Annahme, dass das Münchener Blatt nur ein verschnittenes Exemplar eines I. Zustandes

iſt, wie ſich ein ſolches auch im Kupferſtichkabinet der Nationalbibliothek zu Paris vorfindet. Auch über die Veranlaſſung der Beſchneidung möchte ich eine Vermuthung äuſsern. Es iſt aus Seidel's Unterſuchung bekannt, daſs Siegen Bittſchreiben an fürſtliche Perſonen richtete unter Beifügung eines ſeiner Blätter. Sein erſtes Schabkunſtblatt, das Bildnis der Landgräfin Amalie Eliſabeth ſchickt Siegen dem Sohn der Dargeſtellten, dem Landgrafen Wilhelm VI. von Heſſen, dem das Blatt auch gewidmet war. Der Erfolg des Schreibens und der Widmung ſcheint gering geweſen zu ſein, vielleicht deswegen, wie Seidel bemerkt, weil der Übertritt Siegen's zum Katholicismus dem Kaſſeler Hof erſt jetzt bekannt geworden war. Sollte man nicht annehmen dürfen, daſs ſich Siegen dann an katholiſche Fürſten gewandt hat? Fügte er auch dieſen Bittſchreiben das Bildnis der Amalie Eliſabeth bei, ſo lag es ihm nahe, den unteren Theil der Inſchrift mit der Widmung an den proteſtantiſchen Landgrafen abzuſchneiden, in der Befürchtung, daſs die dadurch kundgethane Verbindung mit einem proteſtantiſchen Hof ihm bei einem katholiſchen Fürſten kaum zur Empfehlung gereicht haben würde. Möglicherweiſe haben die beiden erhaltenen verſchnittenen Exemplare des I. Zuſtandes Schreiben Siegen's an katholiſche Fürſten beigelegen.

Zu den Zuſtänden bemerke ich noch unter Beibehaltung ihrer Reihenfolge:

I. Zuſtand. Die ſechs Perlſchnüre des Mieders laufen wagerecht und ſind parallel. — Braunſchweig. — Paris, Nationalbibliothek zwei Exemplare, eins ausgeſtellt Nr. 150, das zweite im Werke unten verſchnitten, ſo daſs nur zwei Zeilen der Unterſchrift erhalten ſind. — (Eventuell München, ein in gleicher Weiſe unten verſchnittenes Exemplar, ſ. oben.) — Paris, Baron Edmond de Rothſchild.

II. Zuſtand. Die Schnüre des Mieders ſchneiden ſich ſpitzwinkelig. Der Schleier rechts zeigt in weiten Abſtänden Querſtreifen. Die geſtochene Jahreszahl 1642 iſt auch hier auf den mir bekannten Exemplaren durch Hinzufügen eines I mit Tinte in 1643 verändert. Brüſſel. — London zwei Exemplare, eins ausgeſtellt.

Der III. Zuſtand würde nach meiner oben ausgeſprochenen Vermuthung fortfallen.

2. (A. 2). Daſs die Dargeſtellte aus chronologiſchen Gründen nicht, wie in der bisherigen Literatur angegeben war, Eleonora Gonzaga, die Gattin Kaiſer Ferdinand's III., ſondern wenn überhaupt eine Gonzaga nur die gleichnamige Gemalin Kaiſer Ferdinand's II. ſein könne, hat Seidel ſchon nachgewieſen. Das einzige authentiſche Bildnis dieſer Fürſtin, daſs mir augenblicklich zugänglich iſt, das von Wolfgang Kilian 1622 geſtochene, zeigt mit dem Siegen'ſchen Blatt aber gar keine Ähnlichkeit. Nun ſagt ſchon Léon de Laborde (Histoire de la gravure en manière noire, Paris 1839, S. 118), daſs das Siegen'ſche Porträt die Eleonora Gonzaga oder die Königin Eliſabeth von Böhmen (die Tochter König Jakob's I. von England, die Gemalin des Winterkönigs) darſtelle. De Laborde war das Exemplar des Pariſer Kabinets bekannt, das auf dem unteren Rand die mit Tinte aufgeſchriebene Inſchrift „Eliſabeth Reyne de Boheme" zeigt. Wir erkennen auch eher Stuart'ſche als Gonzaga'ſche Züge. Die Dargeſtellte iſt in der That die Königin Eliſabeth von Böhmen. Das von Honthorſt gemalte Bildnis derſelben, das ſich jetzt in der National Portrait Gallery im Bethnalgreen Museum in London befindet, zeigt eine ſo frappante Ähnlichkeit und Übereinſtimmung mit dem Siegen'ſchen Schabkunſtblatt, daſs man es geradezu als das Vorbild Siegen's bezeichnen kann. Von den geſtochenen Porträts der Eliſabeth, die das Berliner Kupferſtichkabinet beſitzt, kommt das kleine, als Stich unbedeutende Blatt von Criſpijn van Queborn (geb. 1604 im Haag, ſonſtige Lebensumſtände unbekannt) dem Siegen'ſchen Blatt am nächſten. Die chronologiſchen Daten ſtimmen gleichfalls. Das Alter der von Siegen dargeſtellten Fürſtin wird man zwiſchen 40 und 50 annehmen, Eliſabeth von Böhmen iſt 1596 geboren, ſie war im Jahre 1643 (dieſes Datum trägt das Blatt) 47 Jahre alt. Sie ſtirbt erſt 1662. Ich möchte noch darauf hinweiſen, daſs ſie die Mutter des Prinzen Ruprecht von der Pfalz iſt, des ſpäteren Schülers des Ludwig v. Siegen.

II. Zuſtand. Paris.

3. (A. 3). Wilhelm II. von Oranien. Mit geſtochenem Hintergrunde.

II. Zuſtand. London, ohne die auf beſonderer Platte geſtochene Unterſchrift. — Paris, Baron Edmond de Rothſchild mit dieſer Unterſchrift.

4. (A. 4). Maria, Tochter König Karl's I. von England, Gemalin Wilhelm II. von Oranien. (Henrietta Maria iſt die jüngere Tochter Karl's I., die im Jahre 1644, dem Datum des Stiches, geboren wurde. — Das Wort „Augusta" in der Unterſchrift iſt Adjectiv.) Mit geſtochenem Hintergrund.

Auf den beiden mir bekannt gewordenen Exemplaren trägt die Dargeſtellte eine Perlenſchnur im Haar, aber keine Krone; beide mit den Künſtlerinſchriften. Ich vermuthe daher, daſs ſich der I. Zuſtand vom II. nur durch das Fehlen der Künſtlerinſchriften unterſcheidet. Im Katalog Harrach, Paris 1867, Nr. 2612, wird dieſer Zuſtand auch ſo beſchrieben.

II. Zuſtand. Braunſchweig. — London.

5. (A. 5). Kaiſer Ferdinand III.

II. Zuſtand. Braunſchweig, die obere rechte Ecke iſt angeſetzt.

6. (A. 9). Der heilige Bruno. Die Unterſchrift iſt nicht mit beſonderer Platte gedruckt, ſondern in den untern weiſsen Rand der Platte geſtochen. — London.

7. (A. 7.) Die heilige Familie nach Annibale Carracci. Ich habe kein Exemplar der von Seidel beſchriebenen Zuſtände I und II geſehen. Den angeblichen unvollendeten Probeabdruck in London möchte ich aber für einen Abdruck der ausgedruckten Platte halten, von dem die Inſchrift unten abgeſchnitten iſt, das Blatt hat nämlich oben und an beiden Seiten den vollen Plattenrand, unten aber nicht. Da ſich die Maſse des vollendeten Stiches bei Seidel, Andreſen, Nagler und de Laborde nicht vorfinden, ſo kann ich das vorläufig nicht conſtatiren.

Auf dem Londoner Abdruck iſt der Boden unterhalb des Fuſses der Madonna weiſs, die Conturen ſind zum Theil mit Tinte nachgefahren.

Höhe (von dem oberen Plattenrand bis zum unteren Blattrand) 330 mm, Breite 273 mm.

Zwei bisher unbeſchriebene Schabkunſtblätter Siegen's füge ich hier bei, unter Fortführung der Nummerirung Seidel's gebe ich ihnen die Nummern 8 und 9:

8. Papſt Alexander VII. (1655—1667), Bruſtbild, etwas nach links gewendet, der Blick iſt geradeaus gerichtet. Der Papſt trägt Schnurr- und Knebelbart, auf dem Kopf eine anliegende Mütze, die vorne einen ſchmalen Pelzbeſatz hat. Unten auf einer Brüſtung die zweizeilige geſtochene Unterſchrift:

ALEXANDER VII PONT. MAX.

LS. (verſchlungene Initialen) INV. F. An. 1657.

Höhe 140 mm, Breite 86 mm. Paris.

Das Blatt iſt alſo zwei Jahre nach dem Regierungsantritt des Papſtes gearbeitet. Das Monogramm kommt auf den übrigen Blättern Siegen's in dieſer Form allerdings nicht vor, doch ſind auch die auf dieſem verwendeten Monogramme nicht gleichmäſsig, ſo daſs eine abweichende neue Geſtalt nicht auffallen kann.

9. Der heilige Ignatius von Loyola. Der Heilige iſt neben einem Poſtament ſtehend nach links gewendet dargeſtellt, die Rechte iſt erhoben, die Linke hält ein offenes auf dem Poſtament ſtehendes Buch. Oben links erſcheint das Zeichen IHS, auf der linken Seite ein Vorhang.

Am linken Rande gegen unten das undeutliche Monogramm LaS (L und a zuſammengezogen, ſo daſs beinahe M geleſen werden kann). Unter die geſtochene Unterſchrift:

S. IGNATIVS DE LOIOLA.

Die Conturen des Mundes, der Naſe, der Augen und Augenbrauen ſind nachgeſtochen, das Zeichen IHS iſt ganz geſtochen. Höhe 242 mm, Breite 160 mm. London.

Das Monogramm zeigt wieder eine andere Form, ſ. vorige Nr.

Daſs von Andreſen (Weſſely) unter Nr. 6 aufgeführte männliche Bildnis des Berliner Kupferſtichkabinets halte ich mit Seidel für keine Arbeit Siegen's. Der heilige Hieronymus A. 8 iſt mir nie zu Geſicht gekommen.

Jaro Springer, Berlin.

JACOB BINCK'S PORTRÄT CHRISTIAN'S II.

Jacob Binck's ſchönes Porträt Chriſtian's II. wird in der Literatur, ſoweit mir dieſelbe bekannt iſt, regelmäſsig als Radirung beſchrieben, ſo auch neuerlich wieder von Herrn Dr. Robert Stiaſsny, Nr. 9, 1890, S. 67 dieſer Zeitſchrift. Es iſt aber eine ſehr zarte Grabſtichelarbeit. Wäre es eine Radirung, ſo würde es als ſolche in ſeiner Art unerreicht daſtehen. Leider iſt es eine nicht zu läugnende Wahrnehmung, daſs man ſich auf die techniſchen Beſchreibungen der Schriftſteller im Fache der vervielfältigenden Künſte nur ſelten verlaſſen kann. Das gilt ſelbſt von Bartſch, von Paſſavant ganz zu ſchweigen.

Da ich einmal dabei bin, auf Irrthümer aufmerkſam zu machen (denen freilich Niemand entgehen kann!), ſo ſei es mir erlaubt, noch einige andere zu berichtigen, zu denen das genannte Porträt Veranlaſſung gegeben hat. Thauſing ſagt, Dürer, 2. Auflage, II, p. 212, Anmerkung: „Von Bartſch, Peintre Graveur IV, S. 230, als Lautenſack fälſchlich beſchrieben; und von Paſſavant, P.-G. II, 95, Nr. 137, mit Recht unter J. Binck, der königlich däniſcher Porträtmaler unter Chriſtian III. war." Nicht nur ſind hier die Bände von Bartſch und Paſſavant falſch angegeben — es ſollte heiſsen reſpective IX und IV —, es iſt auch Bartſch ein Irrthum untergeſchoben, den er nie begangen hat. Er ſagt ausdrücklich an der citirten Stelle: „Pièce fauſsement attribuée à H. Lautensack." Paſſavant ſagt richtig: „Décrite par Bartsch dans l'œuvre de Lautensack IX, p. 230, comme une pièce fauſsement attribuée à ce maître", nennt aber den Dargeſtellten Chriſtian III., was wohl kaum richtig ſein dürfte.

Auf die Thatſache, daſs Binck's Arbeit ein Stich, nicht aber eine Radirung ſei, habe ich ſchon im Jahre 1885 in meinem Buche „Etching. An outline of its technical processes and its history" etc. (Cassel & Company, New-York, London, Paris and Melbourne), p. 32, hingewieſen.

S. R. Koehler.

Vermiſchte Nachrichten.

Verſteigerung in Wien. Am 13. April und an den folgenden Tagen wird eine groſse Verſteigerung von Viennensen und Austriacis von der Kunſthandlung Artaria & Co. veranſtaltet werden. Im Vortragsſaale des k. k. Öſterreichiſchen Muſeums wird die reiche Sammlung vom 15. bis zum 26. März ausgeſtellt werden.

Verſteigerung in Berlin. Bei Amsler und Ruthardt (Berlin, W. Behrenſtraſse 29a) gelangt am 6. April und den folgenden Tagen eine werthvolle Kupferſtichſammlung zur Verſteigerung. Der Katalog, den ein hübſcher Farbenlichtdruck nach einem Mädchenbildnis von Earlom ziert, führt 1742 Nummern auf. Vertreten ſind in der Sammlung namentlich Bildniſſe, Trachtenblätter, Caricaturen; Schabkunſtblätter, Farbendrucke und Blätter in Punktirmanier des XVIII. Jahrhunderts.

Ausſtellung. Das Boſtoner Museum of fine Arts hat eine Ausſtellung von illuſtrirten Büchern, Aquarellen, Stichen und Skizzen William Blake's veranſtaltet. Die Chronik wird einen Artikel über dieſen originellen Künſtler in einer der folgenden Nummern veröffentlichen.

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handfchriften für die Graphifchen Künfte und die Chronik für vervielfältigende Kunft find an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luftbadgaffe 17, zu richten.

DAS MONOTYP.

Es gibt nichts Neues unter der Sonne! hat irgend ein alter Weifer gefagt. Man wird an den Ausfpruch erinnert, wenn man an das „Monotyp" denkt, — eine künftlerifche Ausdrucksform, die wohl von den meiften Leuten, die überhaupt etwas davon wiffen, als funkelnagelneu betrachtet wird.

Vor nunmehr zehn oder mehr Jahren befuchte mich ein Bekannter, der Maler, Radirer und Stecher Charles A. Walker von Bofton, und da er mich nicht zu Haufe fand, liefs er mich bitten, ihn doch einmal zu befuchen, er wolle mir etwas zeigen. Als ich, diefer Aufforderung folgend, bald darauf in Walker's Atelier trat, ftreifte ich, ungefchickt genug, gegen eine Staffelei und warf einen Bogen Papier herunter, der ein Bild verdeckte, das auf den erften Anblick wie ein Mezzotinto ausfah. „Sieh' da", rief ich bei näherer Betrachtung aus, „haben Sie das Ding auch verfucht?" Walker fah mich ganz verdutzt an: „Wie meinen Sie das? Wiffen Sie denn, was das ift?" — „Natürlich weifs ich es!" — „Ja, das habe ich ja aber eben erft erfunden und deswegen wollte ich es Ihnen zeigen!" — „Thut mir leid, da kommen Sie zu fpät, denn Chafe hat folche Sachen fchon vor Ihnen, und zwar erft ganz kürzlich gemacht." Das Bild war nämlich ein „Monotyp". Ich glaubte damals, wie auch die wenigen Anderen, die um die Sache wufsten, William M. Chafe in New-York fei der Erfte gewefen, der das Verfahren angewendet hätte. Heute find wir beffer unterrichtet.

Ein Monotyp ift ein Abdruck auf Papier von einem Bilde, das zu dem Zwecke auf einer Metallplatte ausgeführt wurde. Da von einem folchen Bilde nur ein Abdruck gemacht werden kann, fo verfiel Walker, der das Verfahren mit befonderer Vorliebe und in fehr ausgedehntem Mafse anwendet, darauf, dem Product den Namen „Monotyp" beizulegen. Freilich war er auch darin, wie bei dem Verfahren felbft, nur ein Nacherfinder, denn ich erinnere mich, irgendwo gelefen zu haben, ohne jetzt gerade die Quelle nennen zu können, dafs derfelbe Ausdruck gebraucht worden ift für das, was man heutzutage „Stereotyp" nennt, indem durch das Stereotypiren aus vielen Typen gewiffermafsen eine Type gemacht wird. Da der Ausdruck in diefer Beziehung aber in Vergeffenheit gerathen ift, fo ift keine Gefahr vorhanden, dafs aus feiner Doppelanwendung Irrthümer entftehen könnten. Jedenfalls ift er für die neue(?) Kunft gut gewählt.

Um ein Monotyp herzuftellen, nimmt man eine Metallplatte — am beften von Neufilber oder eine verfilberte Kupferplatte, um eine helle Unterlage zu haben — fchwärzt fie mit Druckerfchwärze gleichmäfsig ein und entwickelt dann ein Bild auf diefer fchwarzen Fläche durch Wifchen mit dem Finger, mit Lappen, mit Stückchen Holz oder fonft irgend welchen geeigneten Inftrumenten. Man kann fich auch eines Borftpinfels bedienen oder man kann felbft das Bild gleich auf die uneingefchwärzte Platte malen — kurz, man kann irgend welche Mittel gebrauchen,

die zum Ziele führen. Von dem ſo hergeſtellten Bilde macht man dann einen Abdruck auf gewöhnliche Art in der Kupferdruckpreſſe und das Monotyp iſt fertig, vorausgeſetzt, daſs man getroffen hat, was man wollte. Sollte dies aber nicht der Fall ſein, ſo kann man leicht genug durch Retouchen auf dem Papier nachhelfen. Die meiſten Monotypen werden in Schwarz oder Braun ausgeführt, jedoch kann man auch farbige Bilder auf dieſe Weiſe herſtellen, wie das zum Beiſpiel Walker gethan hat und noch immer thut.

Es wird dem Uneingeweihten ſehr ſonderbar erſcheinen, daſs ein Künſtler, anſtatt ſein Bild direct auf dem Papiere auszuführen, dieſen Umweg über die Platte wählen ſollte, auf der er nicht nur ſeine Arbeit nicht ſo gut beurtheilen kann, wie auf dem Papier, ſondern der ihn dazu zwingt, den Gegenſtand umzudrehen, falls es bei der Darſtellung desſelben darauf ankommen ſollte, rechts und links zu wahren. Das Verfahren bietet aber Vortheile dar, welche die Malerei auf Papier oder ſelbſt auf Leinwand nicht hat, und da es, wie wir ſehen werden, naturgemäſs vorwiegend von Radirern geübt wird, die alſo mit dem Umkehren des Gegenſtandes vertraut ſind, ſo verliert auch dieſer Übelſtand an Bedeutung. Die Vortheile ſind, erſtens die Leichtigkeit und Schnelle, mit der der Künſtler arbeiten kann, zweitens die Leichtigkeit, mit der man Correcturen vornehmen kann, drittens die Mannigfaltigkeit von Texturen, welche zu Gebote ſtehen, und viertens die Leichtigkeit, mit welcher man Lichter, von den breiteſten bis zu den kleinſten, immer herausheben kann.



Monotyp von Benedetto Caſtiglione. B. XXI. Nr. 1. (Albertina. Verkleinert.)

Man könnte auch das Monotyp das am öfterſten erfundene Verfahren nennen, welches überhaupt exiſtirt, und auch dieſes liegt in der Natur der Sache. Es iſt rein perſönlich in ſeinem Weſen und iſt nicht darnach beſchaffen, ſich zu der gewöhnlichen commerciellen Ausbeutung verwenden zu laſſen. Es iſt daher oft von den verſchiedenſten Künſtlern, ganz unabhängig von einander, erfunden und ebenſo oft wiedervergeſſen worden. Ich habe eben geſagt, daſs es vorwiegend von Radirern geübt wird. Jeder Radirer, der ſeine Kunſt paſſionirt treibt, hat auch das Bedürfniſs, ſein eigener Drucker zu ſein, und die Behandlung der Druckerſchwärze auf der Platte ergibt dann Reſultate (zuerſt freilich meiſtens Producte der Ungeſchicklichkeit), die ihm ungeahnte Möglichkeiten eröffnen, ſobald es ihm gelungen iſt, dieſe Reſultate zu controliren. Nicht nur durch Retrouſſage (Aufziehen, Überſpielen mit Mouſſelin), ſondern auch durch künſt-

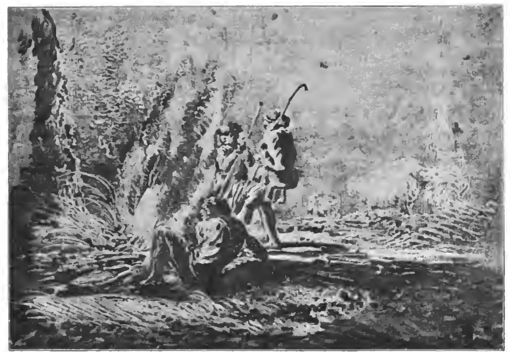
liches Wifchen der Platte, Stehenlaffen der Schwärze hier, Fortnehmen dort u. f. w. laffen fich Effecte erzielen, die auf andere Art nicht zu erreichen find. Die alten Künftler nun, denen das Aufziehen noch unbekannt war, waren ganz und gar auf das Wifchen angewiefen. Von diefem Gefichtspunkte aus betrachtet, könnte man Rembrandt als den erften uns bekannten Monotypiften bezeichnen. Er wufste mittelft der Schwärze auf der Platte wunderbare Effecte zu erzielen, die keineswegs in der geätzten oder mit der trockenen Nadel gearbeiteten Zeichnung lagen, welche auf der Platte ausgeführt war. Ich kenne einen Abdruck feines „St. Franziscus im Gebet“, B. 284 (im Befitze des Herrn Theodor Juvin in Oswego, A. Y.), der ausficht, als ob er getufcht wäre, auf dem man aber deutlich die Spuren des Lappens erkennt. Hier bildet jedoch die Zeichnung in Strichen immer noch die Bafis, während das reine Monotyp aller folcher Vorzeichnung entbehrt. Der Erfte, der derartige Drucke lieferte, war, fo weit wir jetzt wiffen, Benedetto Caftiglione (1616—1670), wiederum ein Radirer und, wie gewöhnlich angegeben wird, ein Nachahmer Rembrandt's, wenn freilich auch ein „Nachahmer“ fonderbarer Art. Man kann fich recht gut denken, dafs er bei feinen Verfuchen, Rembrandt'fche Effecte zu erlangen, endlich auf den Gedanken kam, Bilder in Druckerfchwärze auf der Platte herzuftellen, ohne irgend welche vorhergehende Vorzeichnung. Die Refultate, die er auf folche Weife erzielte, finden fich noch heute in der Albertina zu Wien und werden von Bartfch, „Peintre-Graveur“ XXI, p. 39, folgendermafsen befchrieben: „Man findet manchmal Blätter von B. Caftiglione, die wie Aquatinta ausfehen; da aber diefes Verfahren zu feiner Zeit noch nicht erfunden war, fo müffen diefe Drucke auf eine andere Weife gemacht worden fein. Wir glauben, diefes Verfahren aus der Art und Weife, wie die Drucke hergeftellt find, erkannt zu haben. Unferer Meinung nach hat Caftiglione eine polirte Kupferplatte dick mit Ölfarbe bedeckt und hat dann mit einem hölzernen Griffel die Farbe, je nach Bedürfnis, in den Halbtönen und Lichtern weggenommen. Nachdem die Platte derart behandelt war, liefs er diefelbe auf gewöhnliche Weife auf Papier abdrucken. Nach diefem Verfahren hergeftellte Abdrücke müffen natürlich Unica fein, da die Schwärze durch das Papier ganz von der Platte abgehoben wird und daher keinen zweiten Druck geben kann. Es verhält fich daher mit diefen Stücken des Caftiglione wie mit den mit Schwärze chargirten Drucken Rembrandt's, von welchen diefe Caftiglione'fchen gewiffermafsen Nachahmungen find.“ Wegen weiterer Details, betreffend folche Rembrandt'fche Drucke, verweift Bartfch auf feinen Rembrandt-Katalog, p. XXXVIII.

Ähnlich wie Rembrandt hat wohl jeder Radirer, der feine Platten felbft druckte, Experimente mit dem Wifchlappen gemacht, wenn das Endrefultat auch nicht immer Monotypen waren. So hat z. B. der franzöfifche Radirer Vicomte Lepic vor mehreren Jahren eine ganze Reihe von Abdrücken einer radirten Landfchaft veröffentlicht, deren jedes einen anderen Effect zeigt — Winter, Sommer, Morgen, Mondfchein, Feuereffect u. f. w. Und auf demfelben Wege find auch die amerikanifchen Radirer Chafe und Walker endlich bei dem Monotyp angelangt. Ich erinnere mich noch fehr gut, wie eines Nachmittags in Chafe's Atelier von dem Drucken von Radirungen mit Aufziehen, Tonwifchen und allen fonftigen „Hinderniffen“ die Rede war. „Da brauchte man ja zuletzt gar nichts mehr auf die Platte zu radiren, fondern könnte gleich ein Bild darauf wifchen“, warf einer der an der Discuffion Betheiligten hin, und bald darauf ftellte Chafe fein erftes „Monotyp“ aus, aber freilich noch nicht unter diefer Benennung.

Es fei hier noch auf eine befondere Anwendung des dem Monotyp unterliegenden Princips hingewiefen, welche bis jetzt meines Wiffens nur von zwei Künftlern gemacht worden ift, die aber vielleicht auch anderen verlockend fcheinen möchte. In Band XXI auf p. 40 feines „Peintre-Graveur“ befchreibt Bartfch, aufser Caftiglione's eigentlichen Monotypen, auch noch eine ähnliche Gattung der Arbeiten diefes Künftlers. Zur Herftellung derfelben „fkizzirte Caftiglione die Umriffe feiner Bilder in röthlicher Ölfarbe und machte davon einen Gegendruck auf Papier, welcher einer breit in rother Kreide ausgeführten Zeichnung fehr ähnlich fah. Nachdem diefe Umriffe auf dem Papier gehörig trocken waren, fügte er die Schatten und Lichter hinzu und ftellte fo mehr oder weniger vollendete Zeichnungen her.“ Auf ähnliche Weife, jedenfalls aber ohne irgendwelches Wiffen von Caftiglione's Arbeiten, ftellte William Blake, der geniale, wenn auch geiftig geftörte englifche Vifionär und Künftler, feine „Farbendrucke“ her. „Blake“, erzählt Gilchrift, nach Jatham, in feinem Leben Blake's, 2. Ausg., I, p. 421, „nahm, wenn er feine Ölfarbendrucke herftellen wollte, ein Stück gewöhnlicher dicker Pappe und führte darauf feine Zeichnung breit und dick in irgend einer Druckerfarbe oder Ölfarbe aus. Darauf malte er mit Ölfarben von folcher Befchaffenheit, dafs fie fich gut in einander verarbeiten liefsen. Er malte rauh und rafch, fo dafs keine Farbe Zeit hatte zu trocknen. Alsdann machte er feinen Abdruck auf Papier und diefen Abdruck übermalte er in Wafferfarben. Wollte er weitere Abdrücke machen, fo retouchirte er feinen Umrifs auf der Pappe. Er bediente fich diefes Verfahrens, weil er jeden Abdruck anders behandeln konnte, und da jeder etwas Zufälliges an fich hatte, fo konnte er auch jedem ein verfchiedenes Ausfehen geben. Der Charakter des Zufälligen in ihrer Erfcheinung war fehr anziehend.“

Man fieht, dafs der Zweck diefer „Farbendrucke“ ein anderer war, als der der Monotypen. Diefe follen womöglich fertig fein, wie fie aus der Preffe kommen, ohne weiterer Retouchen zu bedürfen. Blake's und auch Caftiglione's Drucke follten nur als Bafis dienen zu weiterer Ausführung. Dabei hatte Blake's Gewohnheit,

Pappe zu verwenden, den Vortheil, dafs diefe die Farbe nicht ganz abgab und fich leicht übermalen liefs zu abermaligem Abdruck, und aufserdem noch das Anfeben des Zufälligen beförderte. Diefe Zufälligkeiten — allerlei merkwürdige, wahrfcheinlich fehr complicirte Texturen u. f. w., — haben Blake's Verehrern viel Kopfzerbrechens gemacht. Natürlich hatte er es in der Hand, diefelben durch die Confiftenz, Qualität und Quantität der angewandten Farben, durch die Qualität und den Zuftand des Papiers und durch geringeren oder gröfseren Druck bei der Übertragung auf Papier zu variiren. Da es fich nun aber bei feinen Arbeiten keineswegs um Naturtreue handelte, fo tragen diefe fonderbaren, fchwer zu erklärenden und mit dem Pinfel nicht zu erzielenden Texturen erft recht dazu bei, den gewünfchten myfteriöfen Charakter feiner derartigen Werke zu erhöhen. Zu dem Princip des



Monotyp von Benedetto Caftiglione B. XXI, Nr. 8. (Albertina. Verkleinert.)

Monotyps hatte er das der „blot pictures" (Quetfchbilder?) hinzugefügt. Bekanntlich wird zur Erzielung diefer Bilder Farbe, Tinte u. f. w. zwifchen zufammengefaltetem Papier zerquetfcht, und nach den Andeutungen, die fich manchmal zufällig ergeben, ein Bild herausgearbeitet. Es ift diefelbe Idee, die fich fchon bei Leonardo da Vinci findet, wenn er den Künftlern empfiehlt, die Flecken an alten Mauern zu ftudiren und darin nach Motiven zu fuchen.

Im Obigen find nur einige Namen von Künftlern genannt, welche Monotypen geliefert haben. Genauere Nachforfchung hat eine ziemliche Anzahl ergeben. Da Charles A. Walker mit der Abfaffung einer technifchen und hiftorifchen Abhandlung über diefen Gegenftand befchäftigt ift, welche demnächft im Century Magazine in New-York erfcheinen wird, fo darf ich mich begnügen, diejenigen Lefer, welche weitere Auskunft wünfchen, auf diefe Abhandlung zu verweifen.

S. R. Koehler



DAS KUPFERSTICHWERK DES WILHELM HONDIUS.

(Mit alphabetiſchem und chronologiſchem Regiſter, ſowie mit Reproductionen nach des Künſtlers beſten Stichen, herausgegeben von J. C. Block, Stadtrath a. D., Danzig, Kafeman 1891.)

Es iſt an ſich eine erfreuliche Erſcheinung, wenn Kunſtliebhaber und Sammler ſich zu Localforſchern ausbilden und den Kunſthiſtorikern vom Fach thatkräftig unter die Arme greifen. Gerade die niederländiſche Kunſtforſchung verdankt ihnen manchen werthvollen Beitrag. Ihre Mitwirkung kann aber nicht energiſch genug zurückgewieſen werden, wenn ſie ſolche Früchte zeitigt, wie das vorliegende Buch eine iſt. Eine erſte Zuſammenſtellung der Werke eines Stechers möge noch ſo werthvoll ſein; wenn ſie auf eine Weiſe geſchieht wie hier, wäre ſie beſſer in der Feder geblieben. Ich werde dieſe Anſchuldigungen im Folgenden eingehend begründen.

Zunächſt die biographiſchen Mittheilungen über die Familie Hondius, bezüglich deren der Verfaſſer etwa auf dem Standpunkte Nagler's oder Immerzeel's ſteht. Weder die werthvollen Angaben unter dem Selbſtbildnis des Heinrich Hondius im Gülden Cabinet und die ſich daran anknüpfenden Ausführungen de Bie's, noch die Mittheilungen Kramm's, noch der Porträtkatalog Fr. Muller's, noch die Beiträge in den Zeitſchriften „Oud Holland" und in Obreen's „Archief" ſind ihm bekannt geworden. Er kann alſo nur die märchenhafte Überlieferung wiederholen, daſs der 1563 geborene Joſt, der um 1580 geborene Hendrik d. J. und der 1601 geborene Willem Vater, Sohn und Enkel geweſen ſeien! Da drei wichtige Mittheilungen de Bie's, beziehungsweiſe der Unterſchrift des aus der Meyſſens'ſchen Sammlung ſtammenden Selbſtporträts, nämlich die 1573 erfolgte Geburt des älteren Heinrich, die Überſiedlung desſelben nach dem Haag im Jahre 1597 und ſein erſt nach 1648 erfolgter Tod durch urkundliches Material beſtätigt worden ſind, haben wir keinen Grund, die übrigen dortigen Mittheilungen in Zweifel zu ziehen. Auch wiſſen wir aus Kramm, daſs Willem ſein Sohn war, denn 1629 bekommt Hendrik Hondius Privileg für das von ſeinem Sohne geſtochene Bildnis des Admirals Piet Hein (Block Nr. 39). Ein Zuſammenhang dieſer beiden Künſtler mit der Amſterdamer Stecherfamilie Hondius iſt meines Wiſſens bis jetzt nicht nachgewieſen. Der Stammvater dieſes Geſchlechtes war Jodocus I., der nach alten Quellen 1563 in Flandern geboren wurde, urkundlich ſeit 1594 zu Amſterdam anſäſsig war und vor Juni 1613 ſtarb. Es iſt daher nicht unmöglich, daſs die alte Angabe, er ſei am 10. Februar 1611 geſtorben, richtig ſei. Von ſeinen beiden Söhnen kommen hier der am 9. November 1593 getaufte Juſtus und der um 1597 geborene Hendrik in Betracht; erſterer heiratete 1621, letzterer 1625 zu Amſterdam, beide hatten wiederum einen Sohn, Namens Jodocus, welche am 24. Juli 1622, beziehungsweiſe 8. September 1626 getauft wurden. Von ihnen erſcheint der ältere im Jahre 1650 noch einmal auf der Bildfläche, in welchem Jahre er zu Amſterdam heiratete und „caertmaker" genannt wird. Hendrik Jodocusz iſt der ſogenannte Hendrik Hondius d. J., der 1635 in die Haager Lucasgilde aufgenommen wird, um jedoch noch im ſelben Jahre von dort wegzuziehen. Daſs Abr. Hondius, der bekannte Malerradirer aus Rotterdam (1630—1691) mit den vorhererwähnten Perſonen in verwandtſchaftlicher Beziehung ſtunde, iſt bis jetzt nicht nachgewieſen. (Vgl. „Rotterdamsche Historiebladen" III, 1, 162.)

Ebenſo veraltet wie über die anderen Mitglieder der Familie ſind Block's Mittheilungen über Willem Hondius. Es iſt bereits lange gedruckt und allgemein zugänglich (Obreen's „Archief" II, 134, III, 264, 275, V, 97, VII, 245), daſs er nach 1597 im Haag geboren wurde, 1629 in die dortige Gilde eintrat, am 25. Juli 1632 dort die Cornelia van den Ende heiratete, den 28. Juli 1633 mit ihr ein mutuelles Teſtament machte (ſie war Wöchnerin), 1635 wiederholt Geld vom Haager Magiſtrat bekam für einen Atlas und andere Neuigkeiten und am 19. December 1636 dort öffentliche Auction hielt, weil er fortzuziehen beabſichtigte.

Dieſe Abſicht muſs er ſofort ausgeführt haben, da auf dem Titel zu den Plänen der Belagerung von Smolensk unter Anderem die Worte ſtehen: „per J. Pleitnerum in ipso loco delineatum A° 1634 et per Guilhelmum Hondium incisum Gedani A° 1636." Wie daher der Verfaſſer dieſe Pläne in ſeinem chronologiſchen Regiſter mit „1634, Danzig" bezeichnen kann, iſt mir räthſelhaft. Unerwieſen ſind ſeine Behauptungen, daſs Hondius 1601 geboren wurde und daſs „es ſcheine, daſs er 1624 dem Könige von Polen vorgeſtellt wurde" und daſs dies Veranlaſſung gegeben habe zu ſeinem ſpäteren Aufenthalt in Polen. Ebenſo unbegründet ſind ſeine Anſichten über den Reichthum der „niederländiſchen Städte Amſterdam, Antwerpen, Haag, Brüſſel und Brügge", eine Zuſammenſtellung von Ortsnamen, durch welche ökonomiſche Verhältniſſe, welche hundert und mehr Jahre auseinanderliegen, verwechſelt werden. Über die angebliche Rückkehr von Hondius nach Holland iſt bis jetzt nichts Sicheres bekannt; für ſein um 1658 oder früher anzuſetzendes Todesdatum werde ich unten ein von Block überſehenes Zeugnis beibringen.

Iſt, wie wir oben ſahen, der biographiſche Theil des Buches recht mangelhaft, wirklich ſchlecht iſt der beſchreibende Theil zu nennen. Ich werde dies bei den einzelnen Nummern nachweiſen und im Allgemeinen hier nur noch bemerken:

1. daſs der Verfaſſer wiederholt Plattenzuſtände für neue Nummern ausgibt; ſo Nr. 27—29, vermuthlich auch Nr. 32 und 33, ſicher Nr. 39 und 40, Nr. 65 und 2 (theilweiſe), Nr. 67 und 68. Auch Nr. 4 und 5 können nach Block's Beſchreibung recht gut von derſelben Platte herrühren;

2. daſs das eine Mal ein Stich des Steven de Praet nach einer Zeichnung von Hondius aus dem Werke ausgeſchieden (S. 5), das andere Mal ohne jegliche bezügliche Bemerkung aufgenommen wird (S. 55, Nr. 46);

3. daſs die Maſse der Stiche keineswegs genau angegeben ſind und von den hieſigen Exemplaren manchmal nicht unbeträchtlich abweichen;

4. daſs in den Titeln und Unterſchriften der Stiche eine übergroſse Zahl von Druckfehlern vorkommt. Bei einer Nummer (3) zählte ich deren 24, 6—8 ſind keine Seltenheit; die Unterſchrift von Nr. 62 iſt ganz entſtellt und in der Umſchrift von Nr. 61 muſs es natürlich ſtatt „Ac bona causa pro patria" „Pro patria ac bona causa" heiſsen, und endlich

5. daſs das chronologiſche Verzeichnis in folgenden Punkten richtig zu ſtellen iſt.

Johann Ernſt von Sachſen . . 1628 ſtatt 1630,
Eliſabeth von Böhmen . . . 1630 Haag „ London,
Friedrich V. von Böhmen . . . 1633 „ 1630,
Coeleſtin Myslenta . . . . ? „ 1633,
Janusz Radziwill . . . . . Haag „ —,
Wladislaus IV. und Smolensk . 1636 „ 1634

Der Beſprechung der einzelnen Nummern füge ich die Beſchreibung der in den drei hieſigen Sammlungen, Kgl. Kupferſtichkabinet, Sammlung Friedrich Auguſt II. und kgl. Bibliothek vorhandenen Werke, inſofern ſie Abweichungen zeigen, hinzu:

Nr. 1. Chriſtus am Kreuz. Das Blatt mit der Dedication an Weiher, welches Block nur vom Hörenſagen kennt, befindet ſich in der Sammlung Friedrich Auguſt's II. Abgeſehen von zahlreichen anderen Abweichungen iſt es bedeutend gröſser, als der von Block erwähnte Stich, nämlich 530 mm hoch vom oberen Rande der Titulustafel bis zum Strich oberhalb der Unterſchrift und 208 mm breit (Block: 405 × 153 mm). Es rührt daher wohl von einer anderen Platte her. Die Enden des Lendentuches flattern nach links, der Hintergrund mit Engeln wie das weitere von Block beſchriebene Beiwerk fehlen. Über dem Kreuze ſtehen die Worte: Liber scriptus intus et Foris exec. 2. In der Höhe der Achſel ſteht

links vom Kreuze:	und rechts:	In der Höhe der Kniee links:	rechts:
Intus	Foris	Quis?	Quid?
Summa Charitas	Summa Paupertas.	Pro Quo?	Propter quid?
Summa patientia	Summus despectus.		a quo?
Summa humilitas	Summus dolor.		

Die Dedication unten wird in der Mitte durch den Kreuzesstamm getrennt:

Luctuosam, pro mundi vita	Agonizantis in cruce Dei,
effigiem. Illustrissimo Dnō	Dnō Jacobo Welher, Comiti S. R. I.
Palatino, Marienburgeñ, Christburgeñ	Caluchovieñ, Bytoviensi etc. Gubernatori
tanquam sedulo Calvariae	sacrae, per montes Weiheropolitanos
et pio Fundatori, dedicat	servus suus et amicus optimo Patrono

Unter dem Strich steht in Majuskelschrift: Pater in manus tuas commendo spiritum meum und kleiner: Luc. 23 W. Hondi fec.

Nr. 3. Sieben Blätter, Pläne des Wieliczkaer Salzbergwerkes enthaltend.

Je ein Exemplar befindet sich im kgl. Kabinet und in der kgl. Bibliothek, beide umfassen jedoch nur vier Blätter, von denen das erste in der oberen Abtheilung den Stadtplan, unten die Mündung des Schachtes bietet, die drei übrigen oben einen Grundriss des Bergwerkes, unten Darstellungen aus seinem Betrieb enthalten. Das erste hat den von Block mit vielen Fehlern angegebenen Titel, die übrigen wiederholen davon die Worte Marcin German bis Suecine und das letzte hat ausserdem die Legende: Admirandorum inclyti regni Poloniae pars prima feliciter prodit in lucem quam sub auspiciis Serenmi et invictmi Vladislai IV Poloñ et Sueciae etc. etc. Regie Authore et promotore Illustmo et Excellentismo Domino Dño Adamo de Casanova Casanowscy Curiae Regni Mareschalco, Boc. Sol. Cos. Stel. Neot. Ram. Gubernat. per Martinum German Geometram accurate delineatam nunc vero exacte aere incisam eidem sacrae ac serenissimae Majestti Dño suo Clementmo in signum submissae devotionis humilime offert dedicat consecrat Guilielmus Hondius Haga-Batavus Chalcographus Gedani A. D. CIƆIƆCXLV. Notandum quod opus omnie loco subterranea tribus hisce chartis expressa perpendiculariter et ad amussim respondent primae illi in qua superficies cum Civitat. Wieliceñ delineata est.

Aus den beiden gesperrt gedruckten Wörtern des letzten Satzes geht deutlich hervor, dass dieses Werk nie mehr als vier Blätter gezählt hat; wie es mit den sieben von Block erwähnten Blättern zusammenhängt, vermag ich nicht zu entscheiden. Die Inschriften stimmen überein und die Stichgrösse ist nur etwas geringer 381—384 mm hoch und 491—495 mm breit. Die beiden Theile sind zusammen und einzeln von einem 10 mm breiten Rand eingeschlossen, ohne den die Höhe des oberen Theiles 288 mm, die des unteren 84 mm beträgt.

Nr. 4. Landkarte der Ukraine. Guill. de Vasseur, Sieur de Beauplan, gab 1651 zu Rouen bei Jacques Cailloue eine Description des contrées du royaume de Pologne heraus, welche eine Karte der Ukraine in lateinischer Sprache, aber rechts unten mit französischem Titel enthält. Sie ist 420×540 mm gross und hat links oben einen französischen Zusatz von 90×210 mm Grösse, worauf der Krim dargestellt ist. Sie ist mit Privileg des Königs von Polen ausgegeben, weist aber keinen Stechernamen auf.

Dasselbe Werk erschien 1660 zum zweiten Male in erweiterter Gestalt beim selben Herausgeber, jetzt unter dem Titel Description d'Ukranie, qui sont plusieurs provinces du Royaume de Pologne. Es enthält dieselbe Karte und, wie die erste Ausgabe, eine Widmung an König Johann Casimir von Polen, ausserdem aber noch eine Vorrede du libraire au lecteur. Diese lehrt uns verschiedenes: Erstens, dass die frühere Ausgabe nur in hundert Exemplaren gedruckt und vom Verfasser seinen Freunden geschenkt wurde; zweitens, dass die neue Ausgabe ausführlicher und correcter ist wie jene, und drittens, dass der Verfasser versprochen hatte, ihr Abbildungen von den Bewohnern, Thieren, Pflanzen und anderen seltenen Erzeugnissen Polens beizugeben, aber dass er daran verhindert worden sei durch den Tod seines Stechers Willem Hondius, von dem er sie hatte stechen lassen und dass der König von Polen die Platten von der Witwe des Künstlers erworben habe, ohne dass er seitdem einige Nachrichten darüber hätte bekommen können.

Im Jahre 1661 wurde das obengenannte Werk zu Paris bei Simon le Sourd zum dritten Male herausgegeben. Es enthält wiederum dieselbe Karte und weist auch sonst keine Veränderung auf. Sämmtliche drei Ausgaben befinden sich in der hiesigen kgl. Bibliothek.

Wie sich diese französischen Ausgaben zur lateinischen, welche Block erwähnt, verhalten, vermag ich mit Sicherheit nicht zu sagen. Es ist hier noch hinzuweisen auf die wichtige Nachricht über den Tod des Wilhelm Hondius, welche die Ausgabe von 1660 enthält. Nach derselben muss er einige Jahre vor 1660, und zwar mit höchster Wahrscheinlichkeit zu Danzig oder in Polen stattgefunden haben, so dass Hondius' Rückkehr nach Holland mindestens zweifelhaft erscheint.

Nr. 6. Landkarte der Moräste bei Pinsk. Das einzige von Block citirte Exemplar derselben soll sich im „Museum" zu Dresden befinden. Ich habe es weder im kgl. Kupferstichkabinet, noch in der kgl. Bibliothek, noch in der Sammlung Friedrich August II. aufzufinden vermocht.

Nr. 15. Allegorische Darstellung auf den Frieden des Jahres 1634. Ein schöner Abdruck im kgl. Kabinet. Dem Verfasser ist es, wie es scheint, entgangen, dass die Unterschrift eine Beschreibung des Blattes enthält, sonst würde er die Bellona rechts wohl nicht Minerva und den Hercules links wohl nicht „einen in Thierfelle gekleideten Mann" genannt haben, und die allegorischen Gestalten zu beiden Seiten des Thrones wären dann wohl als Prudentia und Magnanimitas gedeutet.

Nr. 19. Adam Casanski à Casanow. Kniestück (kgl. Kabinet). Die Inschriften des landschaftlichen Hintergrundes lauten: „Pragae", „Skarszow" und „Vistul fluv.". Die Einfassung besteht nur aus einer Linie. In der Unterschrift bei Block nicht weniger als sieben Fehler.

Die Erwähnung bei Heinecken beruht auf Verwechslung mit dem Portrat des Piet Hein, welches von Jan Dame (de Veth) gemalt wurde.

Nr. 20. Derselbe. Brustbild (kgl. Kabinet). Der Grund ist hell; die Schraffirungslinien folgen dem Oval der Einfassung. Von der schmalen Kette um die Hüfte etc. ist auf dem Brustbild nichts zu sehen. Die Jahreszahl ist in arabischen Ziffern ausgedrückt.

Nr. 21. Derselbe. Kniestück (kgl. Kabinet und Sammlung Friedrich August II.). In der Unterschrift bei Block sieben Fehler, unter Anderem der Malername: Marten v. Kouwenburg (nicht Martin F.). Ein Adonis von diesem wenig bekannten Meister wird bereits 1636 in seinem zu Haarlem zu 120 Gulden taxirt. September 1642 weigert er sich dort, den Gildebeitrag zu zahlen, weil er die Absicht habe, nach der Magelhaenstrasse zu reisen. Im October weigert er sich nochmals, diesmal weil er für einen anderen Meister arbeite. Laut der Inschrift des vorliegenden Bildes ist er 1648 in Polen thätig, während er 1658—1659 wieder in den Niederlanden auftaucht, indem er zu Middelburg seinen Beitrag als Feinmaler entrichtet.

Nr. 26. Johann Casimir von Polen (kgl. Kabinet). Die Unterschrift Domino suo u. s. w. ist hier nicht in Cursiv, sondern in gewöhnlicher Druckschrift.

Nr. 27—29. Bohdan Chmielnicki (kgl. Kabinet 2 Abdrücke). Wie bereits bemerkt wurde, sind diese Nummern Abdrücke derselben Platte. Komisch wirkt die Versicherung des Verfassers, dass auf Nr. 27 der Kosackenführer mit Thierohren dargestellt sei; jeder Beschauer wird sofort erkennen, dass es sich hier um einen Schmuck der Mütze handelt

Der eine Abdruck des kgl. Kabinets ift der Nr. 27 vollftandig gleich; nur lautet das letzte Wort der Titelinfchrift: Dux ftatt Ductor. Die Stecherbezeichnung lautet — auch hier nicht in Curfiv, fondern gewöhnlicher Druckschrift —: Guilhelmus Hondius Haga-Batavus S. R. M^tis Chalcographus sculpsit Gedani CIƆIƆCLI. Dafs diefer Abdruck bisher ganz unbekannt fei, ift wieder unrichtig; Heinecken hat ihn erwähnt, aber wieder mit dem falfchen Zufatz peint par Jean Dame und auch bei Andrefen wird er mit aufgezählt. Das zweite Exemplar des Kabinetes ftimmt mit Nr. 29 überein. Die Reihenfolge der Plattenzuftände ift folgende:

I. *a)* Mit Ziegenbockhörnern und den dazu gehörigen Ohren an der Mütze. *b)* Das letzte Wort der Titelinfchrift lautet Ductor (Block, Nr. 27 mit Abb.).

II. *a)* Wie I. *b)* Das letzte Wort lautet Dux (kgl. Kabinet).

III. *a)* Mit Straufsenfedern an der Mütze, ohne Ohrenfchmuck *b)* Wie II. (Block, Nr. 28).

IV. *a)* Wie III. *b)* Ganz neue Titelinfchrift (Block, Nr. 29).

Nr. 32. Graf Dönhoff (Sammlung Friedrich Auguft II.). Die fenfterartige Einfaffung des Stiches hat hier keine dreikantigen Eckfäulen; oben ift fie abgerundet. Die nach Block „links und rechts der Darftellung" befindlichen Figuren find im landfchaftlichen Hintergrunde angebracht und von mikrofkopifcher Gröfse. Die Infchrift bei Block zeigt acht Fehler. Nr. 23 ift wahrfcheinlich nur ein anderer Plattenzuftand diefes Bildniffes.

Nr. 38. Franz Franck jun. (kgl. Kabinet, Sammlung Friedrich Auguft II. und kgl. Bibliothek). Intereffant ift die Mittheilung des Verfaffers, dafs fich ein unvollendeter Abdruck im Stadtmufeum zu Danzig befinde. Mit Unrecht weicht er aber von der Wibiralfchen Reihenfolge der Plattenzuftände ab, umfomehr, da fein eigenes Verzeichnis unvollftändig ift und er durch einen Ausdruck, wie „Adreffe von P. de Jode" für den Stecher, nur Verwirrung anrichtet.

Nr. 39. Pieter Pieterszoon Hein (kgl. Kabinet 2 Abdrücke). Die Kette ift fechs-, nicht fiebenfach; die nur zum Theile fichtbare Schaumünze enthält das holländifche, nicht das erft nach 1830 entftandene belgifche Wappen.

Nr. 40 ift nur ein anderer und, wie die Titel des Admirals beweifen, früherer Abdruck derfelben Platte. Verwirrend ift hier die Bezeichnung Lapidarfchrift für das, was bei Nr. 39 noch lateinifche Majuskelfchrift hiefs (Art. 47). Ein Abdruck, mit der hier angegebenen Unterfchrift, aber ebenfalls mit der Umfchrift des Ovals: Argentum-cedit in der Sammlung Friedrich Auguft II. Die letzte Zeile der Unterfchrift lautet wie bei Nr. 39.

Über das Privileg, welches H. Hondius d. Ä. für dies in feinem Verlag erfchienene Porträt bekam, vgl. Kramm, Anh. I. v.

Nr. 41. Willem Hondius (kgl. Kabinet; Sammlung Friedrich Auguft II. 2 Abdrücke, kgl. Bibliothek). Auch hier weicht der Verfaffer fehr mit Unrecht von Wibiral's Aufftellung der Plattenzuftände ab. Sind feine Angaben richtig, dann hätte er fie mit Beifpielen belegen follen; fo entfteht nur Verwirrung. Weshalb gerade der fünfte Zuftand zur Befchreibung auserwählt wurde, ift unerfichtlich; desgleichen, woher die Jahreszahl 1628 ftammt, welche fich bei Wibiral nirgends findet. Die dortige Nummer ift 29, nicht 79.

Nr. 42. Johann Ernft von Sachfen (kgl. Kabinet; Sammlung Friedrich Auguft II.). Beide Abdrücke find vom Jahre CIƆIƆCXXVIII und haben aufser der Unterfchrift, welche Block angibt, noch die Zeile „Cum privileg. Illustr. D. D. Ordin-General: foederat. Belgae etc."

Nr. 43. Ifabella von Öfterreich (kgl. Kabinet, Sammlung Friedrich Auguft II.). Das Alter ift auf beiden Abdrücken angegeben durch Aetatis suae. LXIX. In der Unterfchrift der früheren Abdrücke fehlen die Worte: Sermae suae Cel^{tis}, welche bei den fpäteren hinzugefügt find.

Nr. 45. H. C. Longk (Sammlung Friedrich Auguft II.). Die Medaille enthält als Randfchrift das auf die Eroberung der fpanifchen Silberflotte anfpielende Diftichon: „Non ferro tantum Hispanus quantum valet auro, Aurum aufer, ferro non superabit Yber" und „1628 Matanca 8. Sept." Die Unterfchrift lautet: Isaacq Mytens pinxit. Wilhelmus Hondius sculpsit Hagae-Comit cum privil Illustr. D. D. Ord. General. foed. Belg. CIƆIƆCXXX.

Nr. 46. Maria, Königin von Polen. Diefes Blatt ift, wie die Unterfchrift: Steven de Prael fec. deutlich genug angibt, ein Werk diefes Stechers.

Nr. 47. Diefelbe (kgl. Kabinet). In der Unterfchrift bei Block fechs Fehler. Der letzte Theil derfelben von hanc Ipsius an ift in gewöhnlicher Druckfchrift. Die Jahresangabe lautet: MDCXLIX. Die von Block angegebenen Mafse find die der Platte; diejenigen des Stiches find 272 × 214 mm.

Nr. 61. Th. v. Waerdenburg (kgl. Kabinet und Sammlung Friedrich Auguft II.). Die Umfchrift mufs, wie fchon oben bemerkt wurde: Pro patria ac bona causa gelefen werden. Von der Unterfchrift ift der erfte Theil der letzten Zeile von Hanc bis Hondin in ftehenden, das übrige in curfiven Lettern angegeben.

Nr. 62. Willem von Nassau Dietz (kgl. Kabinet). Der Verfaffer macht ihn zum englifchen Vice-Admiral; was er in Wirklichkeit war, lehrt die Unterfchrift. Sie lautet auf dem Dresdener Exemplar in fünf Zeilen Majuskelfchrift: „Wilhelmus Comes Nassoviae, Cattimeliboci, Viendae, | Dietziae, Dominus Beilsteinij etc. Legionis Germanicae tribunus, Urbis, arcis, | Ditionis Heusdanae, Munimentorumq ad Mosam Gubernator etc. Copiarum | Illustrissimorum Generalium Ordinum Confoederatorum in Ducat | Clivensi, Montensi, Comitatuque Marchiae Praefectus"; fodann einzeilig in gewöhnlicher Druckfchrift: „Isac Mytens Pinxit Wilhelmus Hondius schulpsit Hagae Comit. Cum Privil. Illust. D. D. Ord. Gener. foed. Belg. 1630". Endlich lautet die Umfchrift der ovalen Einfaffung: „Pro iure et populo".

Vermuthlich um den Eindruck eines früheren Plattenzuftandes hervorzurufen, hat man beim Dresdener Abdruck die Unterfchrift diefes Bildniffes überklebt mit einer dreizeiligen, welche der obengenannten gleich ift bis zu den Worten Gubernator etc. Die Künftlerangaben u. f. w. find die gleichen (nur sculpsit ftatt schulpsit), aber die Jahreszahl ift mit römifchen ftatt arabifchen Ziffern angegeben.

Nr. 63. Wilhelmus III., Prince van Orange (Reiterbildnis). Da unfer Stecher, wie ich oben angezeigt zu haben glaube, vermuthlich nie nach Holland zurückkehrte, ift es höchft unwahrfcheinlich, dafs diefes Blatt, deffen einziges dem Verfaffer bekanntes Exemplar in der Albertina aufbewahrt wird, von ihm geftochen fei. van Someren befchreibt diefes Bildnis sub Nr. 310, mit dem Zufatze: „ohne Stechernamen mit der Adreffe Clemendt de Jonge".

Soviel über die einzelnen Nummern. Wenn man mit Hilfe der an einem einzigen Orte befindlichen Stiche fchon fo viele Ausftellungen machen, bezw. Ergänzungen bieten kann, wie im Vorhergehenden gefchehen ift, da fragt fich, welche grofse Ausbeute eine Durchficht von fämmtlichen gröfseren Sammlungen für diefen Zweck liefern würde! Hondius verdient wegen feiner hohen künftlerifchen Bedeutung, dafs diefe Arbeit unternommen werde. Mögen aber Dilettanten ihre Hände davon fern halten!

Dresden, December 1890.

Corn. Hofftede de Groot.



Vermifchte Nachrichten.

Vereine. In München hat fich am 7. März ein Verein für Originalradirung gebildet. Den Vorfitz führt Prof. Ernft Zimmermann, im Vorftand find die Maler: Fr. Baer, Th. Meyer-Bafel, Peter Halm, E. O. Greiner, O. Wenbaum und E. Kühler. — Der Berliner Stichverein, von dem wir in Chronik III, S. 88 berichteten, geht ebenfalls feiner definitiven Conftitution entgegen, wenn auch die Subfcription bisher noch nicht die erforderliche Zahl von Mitgliedern ergeben hat.

Ausftellungen. In Paris haben für die Dauer des April die Société des Peintres-Graveurs und die Société des Artistes Graveurs au burin Ausftellungen veranftaltet.

Verfteigerung G. M. Kinen in Paris. Stiche der franzöfifchen und englifchen Schule im XVIII. Jahrhundert. Bemerkenswerthe Preife Debucourt, Menuet de la mariee (Farbendruck) 1210 Frcs., Derfelbe, Les deux baisers 1420 Frcs., Derfelbe, L'Escalade, heur et malheur, zwei Gegenftücke 1250 Frcs., La promenade de la galérie du Palais-Royal, I. Zuftand 1500 Frcs., La Main, La Rose, Gegenftücke 3285 Frcs., La promenade publique, vor der Schrift 5000 Frcs., Janinet, L'aveu difficile nach Lavreince, vor der Schrift 4550 Frcs., Massard, La cruche cassée nach Greuze, 1500 Frcs., Janinet, L'indiscrétion 2000 Frcs., Derfelbe, Oh! Le joli petit chien und Le petit conseil 4505 Frcs., Wheatley, Les cris de Londres, 13 Blätter 3100 Frcs.

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handfchriften für die Graphifchen Künfte und die Chronik für vervielfältigende Kunft find an den Schriftleiter Dr. Richard Greul, Wien, VI., Luftbadgaffe 17, zu richten.

Sitzung des Curatoriums der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft
am 22. April 1891.

Den Vorfitz führte an Stelle Seiner Excellenz des Herrn Hugo Grafen Abensperg-Traun Herr Nicolaus Dumba. Nach Verlefung des Protokolles der Sitzung vom 24. Mai 1890 wurden die Herren Profeffor W. Hecht und Hans Grasberger als Reviforen des neuen Protokolles wiedergewählt.

Seine Excellenz Herr Leopold Freiherr von Wiefer legte den Jahresbericht des Verwaltungsrathes vor und befprach den Antrag, betreffend die Erweiterung der Graphifchen Künfte (fiehe Seite 28). Excellenz erbat zur Berathung über die Mittel zu einer Agitation für die Veröffentlichungen der Gefellfchaft die Mitwirkung von einigen Herren aus dem Curatorium. Auf den Antrag des Herrn Nicolaus Dumba wurde der Verwaltungsrath ermächtigt, durch Cooptation aus den Mitgliedern des Curatoriums fich zu verftärken. Seine Excellenz erfuchte vor Allem Herrn Dumba, an diefen Berathungen Theil nehmen zu wollen, worauf Herr Dumba feine Bereitwilligkeit erklärte und die Zuziehung des Herrn Vincenz Grafen Latour-Baillet beantragte.

Herr Alexander Ritter von Kalmár berichtete über die Revifion der Rechnungsgebarung für 1889 und beantragte die Ertheilung des Abfolutoriums, welche einftimmig erfolgte. Die Herren Alexander Ritter von Kalmár und Confiftorialrath Kornheisl wurden als Rechnungsreviforen wiedergewählt.

Auf Antrag der Curatoren-Wahlcommiffion wurden gewählt die Herren: Excellenz Johann Franz Graf Harrach, H. O. Miethke, Dr. Richard Faber und Dr. Auguft Heymann.



EIN ZEUGENVERHÖR ÜBER ERWEIN VOM STEG UND DEN MEISTER E. S. VON 1466.[1]

Alfred von Wurzbach hat in der „Zeitschrift für bildende Kunst", 1884, Seite 123, eine Abhandlung: „Name und Herkunft des Meisters E. S. vom Jahre 1466" veröffentlicht, in welcher er, kurz gesagt, zu der Folgerung gelangt, der Meister E. S. sei ein Stempelschneider gewesen, der auch das Zeichnen und Stechen betrieben habe. Die unleugbare Thatsache constatirend, dass der Meister mit schweizerischen Örtlichkeiten vertraut gewesen war und dass gleichzeitig auch das wiederholte Vorkommen des österreichischen (?) Wappens auf seinen Stichen nachzuweisen ist, führt ihn zu einem Vergleiche derselben mit einem Siegel des Neustädter Bischofes Peter Engelbrecht von 1477, welches er in einer Abhandlung von K. v. Sava: „Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik", in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale, Band VIII, 1863, pag. 47, gefunden hatte und — allerdings mit einem raschen und wenig motivirten Sprunge — zu der Ansicht, dass Meister E. S. eine Person mit dem Meister Erwein vom Steg sei, der vor 1480 Münzmeister Kaiser Friedrichs III. in Wiener-Neustadt gewesen ist, wo dieser Monarch bekanntermaßen Hof hielt.

Einmal so weit gelangt, bezeichnet er eine Zeichnung: die „Madonna von Einsiedeln" im Berliner Kabinet, als dem Meister E. S. angehörig, da das Monogramm A. D. gefälscht sei, die Jahreszahl darauf, 1485, erkennt er aber als echt. Meister E. S. oder Erwein vom Steg sei übrigens auch der Zeichner des bekannten Nürnberger Hausbuches, welches Essenwein vor längerer Zeit veröffentlichte und sei 1470 zu Neustadt „an Seiner Gnaden paw", beschäftigt gewesen, unter diesem „paw" versteht er die Grabplatte dieses Kaisers, von welcher er vermuthet, Erwein vom Steg habe den Entwurf dazu gemacht, welchen Meister Niclas (Lerch) ausgeführt hatte.

Die Folgerung A. von Wurzbach's, wenn sie auch ersichtlich wenig durch positive Daten und durch keine Quellenangabe unterstützt war, hatte dennoch in der kunstwissenschaftlichen Welt nicht geringes Aufsehen erregt, sie ist auch nicht ohne Entgegnung geblieben, denn noch in demselben Jahrgange der genannten „Zeitschrift für bildende Kunst", Seite 238, erschien eine solche von Dr. K. Chytil: „Zur Frage über den Namen des Meisters E. S. vom Jahre 1466", die allerdings der Annahme von Wurzbach's hart zu Leibe rückte, die aber ebenfalls von keinerlei Beweisdaten unterstützt, zur Lösung der Frage wenig beiträgt.

Dr. Chytil findet in dem Siegel Peter Engelbrecht's von 1477 weder vom stilistischen noch vom Gesichtspunkte der Composition Analogien zu den Stichen des Meisters E. S., stellt die Ansicht auf, dass ein Münzmeister jener Zeit Finanzbeamter, nicht Münz- oder Siegelschneider gewesen sei und spricht endlich seine Zweifel darüber aus, ob mit der Bezeichnung: „Sr. Gnaden paw" wirklich das Grabmal des Kaiser Friedrich III. zu verstehen sei. Wenn Dr. Chytil die Frage stellt, wo Wurzbach seine Quelle für seine Angaben gefunden hat, so können wir statt des Gefragten antworten: Sie findet sich in Chmel's Regesten unter Nr. 134 (Msc. 417, f. 180). Wir werden sie mittheilen, ebenso wie jene urkundlichen Daten, welche sich auf einzelne Lebensverhältnisse Erweins vom Steg beziehen, Daten, welche, wie A. v. Wurzbach zugestehen wird, nicht unwichtig sind.

Nachdem uns A. v. Wurzbach nun einmal einen Namen zur Discussion gestellt hat, sind wir auch in der Lage, der betreffenden Persönlichkeit auf dem Wege der Urkundenforschung nachzugehen und da empfiehlt sich vor Allem das Hof- und Staatsarchiv zu Wien und das Stadtarchiv zu Wiener-Neustadt. Ersteres wurde vom kunsthistorischen Gesichtspunkte durch Dr. Heinrich Zimmermann, letzteres von dem Unterzeichneten und Dr. Josef Mayer einer Durchsicht unterzogen.[1]

Was sich hiebei an Urkunden über Erwein vom Steg und dessen Sippe finden liess, soll hier von den nöthigen Commentaren begleitet, in chronologischer Ordnung seine Stelle finden, wobei wir stets den Archivsbeleg beifügen, — ein Vorgang, der unseren neueren Kunstforschern gleichfalls sehr empfohlen werden mag.

Wir finden schon im Jahre 1448 einen gewissen Hans Steger, der mit diesem Jahre das Münzmeisteramt zu Wien antritt, denn am 21. December stellt dieser dem Kaiser einen Revers aus, dass er das Münzmeisteramt getreulich verwalten wolle. (St. A. Chmel. Reg. 2523). Eine spätere Urkunde wird darthun, dass wir es bei diesem Steger mit einem „vom Steg" zu thun haben.

Am 25. December 1456 schreibt der Kaiser an den Stadtrath von Neustadt, er habe seinem Münzmeister Erwein vom Steg und Margarethe seiner Hausfrau, ein Haus in der Keßlergasse daselbst aus besonderen Gnaden zu eigen gegeben und befiehlt, beide darum zur Gewähr zu schreiben. (Arch. Neust. Sc. E. 77, Jahrb. Reg. 3151.) Das bezeichnete Haus steht noch zur Stunde, es gehört zu den ansehnlichsten an Ausdehnung und bietet immerhin Gelegenheit zur Einrichtung einer kleinen Giesserwerkstätte.

Diesem Befehle wird erst am 11. März 1457 entsprochen, dabei aber bemerkt, dass beide Eheleute diesem Hause leiden (Wehr- und Steuerleistung tragen) sollen, wie andere Mitbürger. (Arch. Neust. Gewehrb. Fol. 30, Satzb. 11, Fol. 17. Jahrb. Reg. 3714.)

Nun kommen wir zu einem interessanten Regest, dessen Beziehung zu unserer Frage sich erst aus einer späteren Urkunde herausstellt. Mittlerweile bitten wir den Leser, es zur Kenntnis zu nehmen.

Am 12. September 1457 weist in einer Urkunde aus Wien König Ladislaus (Posthumus) „in anbetracht der willigen vnd getreuen dienst, so vnser getrewer maister Hans von Zürich vnser maler, getan hat und noch willig ist zu tun", diesem sein Leben lang einen Gehalt von wöchentlich (!) ein halb Pfund Pfennige auf sein Hubamt in Österreich an. (St. A. Mscr. 425 e Fol. 62. Lichnowsky 8. Nachträge R. 2243 c. — Jahrb. Reg. 83.) In einer Urkunde vom 23. Juli 1459, betreffend einen Hauskauf durch den Münzer Hens Wegner, erscheint der Münzmeister, der edel Erwein vom Steg als Zeuge (Arch. Neust. Scrin J. 4. 39. 1. — Jahrb. Reg. 3162.)[1]

Um 1460 scheinen sich die Verhältnisse des Meisters derart gebessert zu haben, dass er ein zweites Haus in der vornehmsten Strasse Neustadts erwirbt. Er kommt nämlich am 18. Jänner dieses Jahres mit seiner Ehefrau Margaretha in die Gewähr eines Hauses in der Neunkirchnerstrasse durch Kauf. (Arch. Neust. Gewehrb. 5. Fol. 61, Satzb. 11. Fol. 31. — Jahrb. Reg. 3737.)

Am 30. November 1460 in einem Schreiben aus Wien gibt Kaiser Friedrich III. bekannt, „dass die gemahln Erwein vom Steg früherm müntzmeisters zu Neustadt unseres getreuen Hansen von Zürich unseres bürgers ire hausfrauen ein lad mit etlicher kleinoden, flayern und anderem zu behalten geben, die wir dann von derselben Margarethe haben nemen lassen" und verbietet, dass der genannten Margarethe, ihr Gemahl oder ihre Erben deshalb von irgend jemand zur Verantwortung gezogen werden dürfen. (St. A. Mscr. 425 a f. 108. Jahrb. Reg. 87.)

Der Sinn dieses Regestes ist dunkel, wir haben darum den wichtigsten Satz daraus im Wortlaute gebracht. Es ist nur dann verständlich, wenn wir annehmen, dass die Ehefrau des Hans von Zürich, wie wir wissen des Wiener Malers, ebenfalls Margarethe geheissen hat.

[1] Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allh. Kaiserhauses. Urkunden. Bd. I. Aus dem Hof- und Staatsarchiv, herausgegeben von Dr. Heinrich Zimmermann. — Bd. IV. Aus dem Stadtarchiv von Wiener-Neustadt, herausgegeben von Wendelin Boeheim. — Aus dem Kreisgerichtsarchiv daselbst, herausgegeben von Dr. Josef Mayer, Professor in Wiener-Neustadt.

[1] Dient als Umschlag eines Gedenkbuches des Bürgermeisters und wurde von dem Unterzeichneten so gefunden.

[1] Wenn auch die neuere Forschung Erwein vom Steg gar nicht mehr in der E. S.-Frage berücksichtigt, so hoffen wir doch, dass die Ausführungen des Verfassers unsere Leser interessiren werden. (Anmerkung des Schriftleiters.)

Denn ſtimmt auch das Wort „früheren“, denn zweifelsohne hat Erwein 1460 das Münzmeiſteramt aufgegeben und iſt weg, vielleicht in ſeine Heimat gezogen; in der That finden wir ihn erſt im December 1469 wieder in Neuſtadt. Dieſe Beobachtung ſtimmt allerdings auffallend zu den Forſchungsergebniſſen über die Thätigkeit des Meiſters E. S. von 1466. Auch engere freundſchaftliche Beziehungen, die ja auch verwandtſchaftliche ſein konnten, zu einem Maler, der überdies ein Züricher iſt, müſſen uns auffällig erſcheinen.

Im Jahre 1469 finden wir Erwein vom Steg von neuem wieder als Münzmeiſter zu Neuſtadt angeſtellt. Am 3. December dieſes Jahres gibt die Regierung dem Neuſtadter Stadtrathe bekannt, daſs der Kaiſer ſich vorgenommen habe, durch Erwein vom Steg eine neue Münze ſchlagen zu laſſen, über welche er Bürgermeiſter und Rath zu Aufſehern beſtimmt habe. Letztere mögen die nöthigen Probirer und Eiſengraber beſtellen und darauf ſehen, daſs kein Mangel an der Münze gefunden werde. (Arch. Neuſt. Scr. E. 159. 1.) Man wird dieſe Verfügung leicht mit der damaligen Münzverſchlechterung, der Zeit der „Schinderlinge“ in Verbindung bringen, aber ſonderbar muſs uns erſcheinen, daſs, wenn Erwein vom Steg wirklich, wie von Wurzbach annimmt, ein Siegelſchneider geweſen iſt, der Rath von Neuſtadt beauftragt wird, „Eiſengraber“ zu beſtellen, dazu wäre doch der Fachmann ſelbſt die geeignetſte Perſönlichkeit geweſen.

Von dem vermünzten Metalle erübrigte ein gewiſſer Betrag, der ſogenannte „Schlagſchatz“, der dem Landesfürſten gehörte. Bei der häufigen Geldnoth des Kaiſers Friedrich III. war dieſer oft nicht im Stande die Auszahlung zu erwarten und muſste den Münzmeiſter auffordern meiſtens im Vorhinein Auszahlungen zu machen. So folgen ſich auch in der Reihe eine Anzahl von derlei Aufforderungen des Kaiſers wie am 2. Jänner 1470 an Linhart Harrer um 300 Gulden zur Bezahlung des Soldes, am 15. März 1470 an Chriſtof von Spaur um 26 Pfund Pfennige, um die Thorſchützen in der Burg zu Neuſtadt zu bezahlen, am ſelben Tage um 12 Pfund Pfennige zur Erhaltung des Hofſtaates der Erzherzogin, am 17. September desſelben Jahres um 21 Pfund Pfennige 3 Schillinge zur Zehrung der polniſchen Botſchaft. Und nun reiht ſich hier jene



Die Gioconda von Lionardo da Vinci im Louvre.
(Aus Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance.)

Urkunde ein, welche A. von Wurzbach Anlaſs zur Annahme gegeben hat, Erwein vom Steg ſei derjenige, welcher den Entwurf zum Grabmale des Kaiſers Friedrich III. geliefert hat. Sie iſt zu Graz vom 26. November 1470 datirt und enthält nichts als eine Anweiſung für Peter Muſica (sic! Puſica) Steinmetz an Erwein vom Steg über 150 Talente „zu notdurften ſeiner gnaden paw“, eine gleiche Anweiſung erhielt der Steinmetz Sigm. Altmann. (St. A. Mscr. 417. Fol. 180. Jahrb. Reg. 134.) Nun iſt hier die Aufklärung für denjenigen, der das Neuſtädter Archiv näher kennt, ſehr leicht. Peter von Puſica und Sigmund Altmann waren beide als Meiſter am Baue der Vorderſeite der Burg mit der Marienkapelle (heute Georgskapelle) beſchäftigt, welche Arbeit ſtets mit „Seiner Gnaden Bau“ bezeichnet wurde, wo das Grabdenkmal in Urkunden erſcheint, wird ſelbes immer mit „Seiner Gnaden Grab“ angeführt. Erwein erſcheint hier nun wieder als Vorſtrecker einer Summe aus dem Schlagſchatze und iſt gar nichts weniger als „an einem Bau beſchäftigt“ geweſen, damit entfallen auch alle Vermuthungen in kunſthiſtoriſcher Richtung, die A. von Wurzbach an dieſen Wortlaut geknüpft hat.

Mit der oberwähnten Urkunde ſchlieſsen alle Nachrichten, welche Erwein unmittelbar betreffen. Er ſelbſt ſcheint Anfangs des Jahres 1473 ſein Münzmeiſteramt erneuert niedergelegt zu haben, denn am 24. Mai dieſes Jahres ſtellt Hans vom Steg von Marchburg dem Kaiſer Friedrich III. einen Revers aus, daſs er als Münzmeiſter zu Neuſtadt bis auf Widerruf die Gulden und Pfennige nach der Vorſchrift münzen und von hundert je zwei Gulden und von jedem Guſs zwanzig Pfennige als Schlagſchatz dem Kaiſer geben wolle. (St. A. — Boeheim Chron. I. 164. — Chmel Reg. 6722.)

Wir ſtehen hier wieder vor einem neuen Räthſel. Ein Angehöriger der Familie vom Steg, ohne Zweifel der ehemalige Münzmeiſter von Wien wird durch den Ort ſeiner Herkunft bezeichnet; aber wo iſt dieſes Marchburg? Wir ſuchten es anfänglich bei Zürich, wo thatſächlich ein kleines, in den Zürcherſee mündendes Thal noch heute „in der March“ genannt wird. Wir wendeten uns an dortige Freunde um nähere Auskunft. Dr. Theodor von Liebenau war ſo gütig, uns zu erwidern, daſs

ſeiner Anſicht nach Hans vom Steg kein Schweizer iſt. Allerdings gab es auch ein Geſchlecht vom Steg in Zürich (Leu Helv. Lexikon XVIII. 477—477. — Tſchudi, Chron. Helveticum I. 474) und in Luzern (Leu Lex.) allein es iſt damit die Bezeichnung „von Marchburg“ nicht zu vereinen, weil ein Ort dieſes Namens in der Schweiz nicht nachweisbar iſt. Nun befand ſich in der ſchwyzeriſchen March wohl eine Burg, angeblich bei Tuggen in Müllinen (Mayer von Knonau: Kanton Schwyz, p. 324), allein dieſe Burg, welche die Herren von Lutterburg als öſterreichiſches Lehen beſaſsen, wurde bereits im Jahre 1386 zerſtört und wäre auch eine Beziehung von Hans zu dieſer Burg vorhanden geweſen, ſo hätte man ihn gewiſs nach dem Namen der Burg Müllinen benannt. Soweit von Liebenau; auch wir ſind ſeiner Meinung, daſs er ein Steiermärker ſei und aus Marburg ſtammen dürfte.

Nun folgen in unſerem Verzeichniſſe drei Urkundenauszüge, welche Hans vom Steg betreffen, von den Jahren 1473 und 1474, dieſelben enthalten aber für uns ganz unbedeutende Befehle des Kaiſers in Betreff ſeines Amtes als Münzmeiſter. Wichtig aber iſt uns das Teſtament des Wundarztes Kuna Hortt in Wiener-Neuſtadt vom 11. Mai 1475, worin derſelbe ſchreibt: „Item ich ſchaff all hernachgeſchriebend geltſchuld: Item Erwin von Stege, unſers allergnedigſten Herrn des Römiſchen Kaiſers etc. munsmaiſter, iſt mir ſcholdig 43 Pfund Pfennige, die ich ihm gelihen etc. Item von erznei iſt mir derſelb Erwein von Steg ſchuldig 5 Pfund Pfennige, die ich wol verdient hab; an der obgenannten geltſchuld habe ich empfangen 20 Pfund Pfennige. Item der Rewſch munsmaiſter 1 Pfund Pfennige.“ (Arch. Neust. Rathsprot. p. 227. — Jahrb. Reg. 3289.)

Aus dieſem Wortlaute ergeben ſich einige Vermuthungen, die nicht als ganz grundlos von der Hand zu weiſen ſind. Fünf Pfund Pfennige waren damals eine ſo bedeutende Summe, daſs man mit Recht auf eine längere Krankheit Erwein's ſchlieſsen kann. Es iſt darum anzunehmen, daſs er ſchon 1473 wegen Kränklichkeit ſein Amt niederlegte und 1475 bereits verſtorben war, obwohl der teſtirende Wundarzt das Wort „ſeligen“ nicht dazu ſetzte. Benannte er ihn doch noch Münzmeiſter, was er ſeit Jahren nicht mehr war. Jedenfalls ſtand Erwein zu letzterwähnter Zeit bereits am Ende ſeiner Tage. Er ſcheint nicht in Neuſtadt verſtorben zu ſein, denn ſein Teſtament kommt nicht im Rathsprotokolle vor.

Damit ſind unſere Daten zu Ende und wir ſtellen das Ergebnis zur weiteren Discuſſion. Dürften dieſe Regeſten Veranlaſſung geben, daſs von einigen Vermuthungen abgelenkt wird, ſo können ſie anderſeits immerhin Fingerzeige zur Weiterforſchung bieten, das müſste aber zunächſt auf archivaliſchem Gebiete geſchehen.

Wendelin Boeheim.

Bericht des Verwaltungsrathes der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt über die Geſchäftsführung im Solarjahre 1890.

Seine kaiſerliche und königliche Hoheit der durchlauchtigſte Herr Erzherzog Carl Ludwig hat durch die huldreiche Übernahme des Protectorates über die Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt derſelben eine auſserordentliche Ehrung zutheil werden laſſen, für welche der Verwaltungsrath und das Curatorium der Geſellſchaft durch Herrn Hugo Grafen Abensperg-Traun und Seine Excellenz Herrn Leopold Freiherrn von Wieſer, den tiefgefühlten Dank der Geſellſchaft zum Ausdruck bringen lieſsen. Der hohe Schutz, deſſen nunmehr unſere Geſellſchaft theilhaftig geworden iſt, bietet eine Gewähr für das gemeinnützige Beſtreben der Geſellſchaft und wird ihrer ferneren Thätigkeit fördernd und aneifernd zu Hilfe kommen. Und in der That bedarf unſere Geſellſchaft bei der Miſsgunſt unten noch zu beſprechender Umſtände nachdrücklicher Förderung, wenn ſie den idealen Zielen, die ſie ihrer Thätigkeit vorſteckte, näher kommen will.

* * *

Der Verwaltungsrath der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt legt hiermit den Rechnungsabſchluſs für das Jahr 1890 zur ſtatutengemäſsen Behandlung vor. Auch in dieſem Jahre ſah er ſich genöthigt, zur Deckung des Contos der ordentlichen Publicationen 9 000 fl. aus dem Conto der auſserordentlichen Einnahmen und Ausgaben beizuziehen. Der in dem Conto der ordentlichen Publicationen ausgewieſene Betrag von 42.192 fl. 2 kr. findet ſeine Deckung: 1. durch die Werthe noch nicht publicirter Platten und Zeichnungen; 2. durch diejenigen für im voraus angefertigte Drucke. Der Aufwand für veröffentlichte Platten erhöhte ſich auf rund 200.000 fl. Eine Abſchreibung fand ſtatt von dem Kupferdruck-Capitalconto im Betrage von 1000 fl., um dem von Anfang an durchgeführten Principe zu genügen, daſs das Inventar der Geſellſchaft nicht mit in den Rechnungsabſchluſs einbezogen werde. Auch die im Auslande rückſtändigen Forderungen der Geſellſchaft, ſind nicht mit in der Bilanz aufgeführt worden.

* * *

In den Berichten der letzten Jahre iſt der ungünſtige Wandel in der allgemeinen Lage der graphiſchen Künſte, des Kupferſtiches insbeſondere, im Kampfe gegen die Concurrenz der graphiſchen Techniken wiederholt beſprochen worden, und dabei die Nothwendigkeit einer Änderung in der Thätigkeit der Geſellſchaft im Sinne des eingetretenen Umſchwunges betont worden. Trotz manchen Widerſpruches ſah ſich die Geſellſchaft genöthigt, gerade diejenige ihrer Veröffentlichungen, die einſt ihr Stolz war, das Galeriewerk, umzuwandeln zu einer in zwangloſer Folge erſcheinenden Publication. Eine Rechtfertigung dieſer, von dem Curatorium (Sitzung vom 24. Mai 1890, ſ. Chronik III, S. 49) mit der Bedingung einer entſprechenden Statutenänderung beſchloſſenen Maſsnahme, geht deutlich hervor aus dem Erträgniſſe des Galeriewerkes in ſeinem letzten Jahrgange (1889), der im verfloſſenen Jahre zur Ausgabe gelangte. Während die drei ausgegebenen Blätter: Sonnenleiter's ſchöner Stich nach dem ſogenannten Feldherrn van Dyck's, Kühn's Radirung nach van Dyck's Bildnis des Kupferſtechers Mallery und Hecht's groſser Holzſchnitt nach der Henriette van Dyck's — einen Aufwand von über 8000 fl. erforderten, brachte ihr Vertrieb kaum den dritten Theil ein! Ein ſolcher Ausfall überſteigt die Verhältniſſe der Geſellſchaft und ſie kann zur Zeit auf dieſem Gebiete nicht mehr eine berechtigte Verwirklichung ihrer idealen, der Pflege graphiſcher Kunſt gewidmeten Aufgabe ſuchen. Gewiſs wird ſie in der Folge nicht aufhören, ihren Mitgliedern, wenn ihre Mittel und die Umſtände es erlauben, gediegene Stiche gröſseren Formates zu bieten — iſt doch Prof. Sonnenleiter's groſser Stich nach der Holbein'ſchen Madonna in Darmſtadt im Werke und ſeine Vollendung in fünf Jahren zu gewärtigen, — aber die Geſellſchaft wird ihre Hauptwirkſamkeit in Zukunft legen müſſen auf die Förderung derjenigen ihrer Publicationen, welche am eheſten geſchickt iſt, den gegenwärtigen Bedürfniſſen der Kunſt und den Wünſchen der Kunſtfreunde nachzukommen. Dieſe Veröffentlichung ſind die „Graphiſchen Künſte“, die trotz einer auſserordentlich geſteigerten Concurrenz im Auslande noch immer die vornehmſte und künſtleriſch werthvollſte Kunſtzeitſchrift bilden. Sie ſind das einzige groſse Kunſtblatt, welches vorwiegend die Künſte graphiſcher Vervielfältigung pflegt und, wenn es gelingt, ſie durch eine Erweiterung ihres bisher etwas engen Programmes zu einem vornehmen Organe zu geſtalten, das die bildenden Künſte überhaupt in Bild und Wort vorführt, dann wird die Publication wie keine andere geeignet ſein, der idealen Aufgabe der Geſellſchaft zu genügen. Zur Berathung über dieſe Erweiterung der „Graphiſchen Künſte“ in Bezug auf ihren Inhalt und die Art ihrer Erſcheinung erbittet ſich der Verwaltungsrath die Verſtärkung durch ein oder zwei der Herren Mitglieder des Curatoriums. Bei dieſer Gelegenheit wird die Statutenänderung, welche durch die veränderte Erſcheinungsweiſe des Galeriewerkes als nöthig erkannt wurde, Berückſichtigung finden, und werden die entſprechenden Vorſchläge gemacht werden.

Die auf Beschluss des Curatoriums am 24. Mai 1890 (Chronik III, 45, 49) eingesetzte **Commission zur Überwachung der Ausgabe von Vorausdrucken** hat am 13. August 1890 die Abstempelung der drei Galeriewerkblätter pro 1889 controlirt (Chronik III, 57 f.). Den beiden Herren, welche die Aufsichtscommission bildeten, Herrn Regierungsrath O. Volkmer (in Vertretung des Herrn W. Mayer, Vorstandes der Banknotenfabrication der österreichisch-ungarischen Bank) und Herrn Professor W. Hecht sprechen wir für ihre Mühewaltung hiermit den Dank der Gesellschaft aus.

* * *

Veröffentlichungen im Jahre 1890. Ein Blick auf die künstlerische Ausstattung des XIII. Bandes der „Graphischen Künste" zeigt, dass vornehmlich die Radirung sowohl als reproducirende Kunst (Bürkner, William Unger, W. Krauskopf, Wilhelm Hecht, Doris Raab, L. Kühn, Halm, Rohr, Schuln, Woernle) als auch als die Trägerin originaler Kunstbethätigung (Klinger, Stauffer-Bern, Geyger, Laukota) Berücksichtigung fand. Der Holzstich war gut vertreten und die photo-mechanischen Techniken sind mit sehr beachtenswerthen Proben (besonders Angerer & Göschl nach Zeichnungen Raudner's) für die sehr reiche Illustration des Bandes herangezogen worden.

Von den drei hauptsächlichen Aufsätzen des Bandes, von C. von Lützow's Studie über Raffael's Bildungs- und Entwicklungsgang, Bode's Berliner Malerradirern und der monographischen Skizze über Fritz August von Kaulbach wurden Sonderabdrücke veranstaltet, die nahezu vergriffen sind.

Die „Chronik für vervielfältigende Kunst" gab in ihrem dritten Bande wie bisher Kunde von den bemerkenswerthen Ereignissen auf graphischem Gebiete während des Jahres 1890. Doch diente sie, da jene Ereignisse nicht eben von allzu erheblichem Belange waren, vor allem der älteren Geschichte der graphischen Künste und veröffentlichte gerade auf diesem Gebiete einige sehr werthvolle Aufsätze von M. Lehrs, W. Schmidt, M. Rooses, S. R. Köhler und R. Stiassny.



Johannes der Täufer. Dem Lionardo zugeschrieben.
(South Kensington Museum.)
(Aus Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance.)



Das Geschichtswerk unserer Gesellschaft konnte leider trotz wiederholten Drängens von Seiten des Verwaltungsrathes nicht gefördert werden; es erschien nur ein Heft von Rosenberg's Rubensstechern (das dritte) und ein Heft der Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart (das XIX.). Wir bemerken nur, dass für die Illustration der folgenden Hefte in umfangreicher Weise vorgesorgt worden ist, und dass es lediglich Schwierigkeiten der literarischen Bearbeitung sind, welche die Förderung der Werke in so bedauerlicher Weise verzögert haben.

Wie gewöhnlich, so wurde auch im verflossenen Jahre zu Weihnachten ein Albumheft herausgegeben, bestehend aus sechs dem abgeschlossenen Jahrgang der „Graphischen Künste" entnommenen Kunstblättern, eine Veröffentlichung, die wie bisher im Publicum günstige Aufnahme fand.

* * *

Veröffentlichungen für 1891. Das erste Heft des XIV. Jahrganges der „Graphischen Künste" wurde bereits im Jänner ausgegeben. Es enthielt eine in Wort und Bild schwungvolle Widmung an den hohen Protector der Gesellschaft, an Seine kaiserl. und königl. Hoheit den durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Carl Ludwig. Dieser Widmung folgte ein reich ausgestatteter Aufsatz W. Bode's über Rembrandt und seine Schule in der Liechtenstein-Galerie und ein Aufsatz A. Rosenberg's über den Landschaftsmaler L. Dounette. Für die folgenden Hefte der „Graphischen Künste" sind in umfassender Weise Vorkehrungen getroffen worden. Zunächst wird ein kostspieliger Stich Lindner's nach einem Bilde von Moroni im Belvedere publicirt werden (Text dazu von C. v. Lützow). Grössere Aufsätze über Hans Schwaiger, Puvis de Chavannes, Max Liebermann, Fritz von Uhde, G. Kuehl, William Unger, P. Halm, Hans Thoma, Hans von Bertals, Deiters, K. Koepping, Hanneberg u. A. sind in Vorbereitung und werden zum Theil in dem laufenden Jahrgang erscheinen. An der Illustration dieser Artikel sind vorwiegend betheiligt: Unger, Köpping, Hecht, Woernle, Krüger, P. Halm, W. Rohr, Holzapfl, G. Kuehl, M. Liebermann. Die Veröffentlichung der Schweriner Galerie wird noch im laufenden Jahrgange ihren Abschluss finden und in einer Sonderausgabe erscheinen.

Von dem Geschichtswerke der Gesellschaft werden zuversichtlich im Laufe des Jahres abgeschlossen werden der Band Rubensstecher (in 3 Heften) und von der Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart der dem Kupferstiche gewidmete Band (in 2 bis 3 Heften). Von dem dritten Bande dieses Werkes, welches über die moderne Radirung handeln wird und für das hinreichender Stoff vorliegt, werden mehrere Hefte zur Ausgabe gelangen.

Als ausserordentliche Publication gelangt demnächst zur Ausgabe der bereits im vorjährigen Berichte erwähnte Passionscyclus von M. von Schwind, mit einer Einleitung von Lucas von Führich. Das Werk besteht aus 14 Heliogravüren nach den Originalzeichnungen Schwind's zu seinen Kreuzwegstationen in Reichenhall.

Für die Sammlungen der Gesellschaft sind wie bisher eine Anzahl werthvoller Gaben eingelaufen. Vor allem gilt auch in diesem Jahre Seiner Excellenz Herrn Grafen Trauttmansdorff der Dank der Gesellschaft für die Schenkung der nachfolgenden Veröffentlichungen des k. k. Oberstkämmereramtes:

Ajdukiewicz, Kronprinz Rudolf zu Pferd. Stich von L. Michalek.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Fortsetzung).

Wiener Monumentalbauten (Fortsetzung).

Von Künstlern und Verlegern gingen uns zu:

a) Kunstblätter: Deiker-Dinger, Sauhatz (Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen). Gustav Eilers, Bildnis Joachims. (Paul Bette, Berlin). Ziegler, Rembrandt, Selbstbildnis im Belvedere. R. Mitscher, Berlin. Mannfeld, Das Wetterhorn, R. Mitscher, Berlin. Michalek, Grillparzer. (V. A. Heck, Wien.)

b) Bücher sandten die Verleger: R. Bong, Berlin; W. Spemann, Stuttgart; Maison Quantin, Paris, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München; G. Grote, Berlin; Franz Hanfstaengl, München; J. J. Weber, Leipzig; Landesverein für bildende Kunst, Budapest; E. Tallard & Cie., Paris; Fr. A. Ackermann, München, Dr. E. Albert, München; J. Hoffmann, Stuttgart; Rob. Oppenheim, Berlin; Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlagsanstalt, Breslau; M. Handschel, Frankfurt a. M.; Alb. Goldschmidt, Berlin; J. Zehl's Verlag, Leipzig; L. Ehlermann, Dresden; Franz Lipperheide, Berlin; M. Perles, Wien; Hans Lüstenöder, Berlin; T. O. Weigel's Nf., Leipzig; Gesellschaft für Radirkunst, Weimar.

Rechnungs-Abschlufs am 31. December 1890.

Activa	Einzeln fl.	Einzeln kr.	Zufammen fl.	Zufammen kr.
Conto der ordentlichen Publicationen:				
Die Ende 1889 verbliebenen Ausgaben für in Vorbereitung befindliche Publicationen	46.171	05		
Einnahmen für 1890 . . . fl. 41.592·96				
Durch Beiziehung aus dem Conto der aufserordentlichen Einnehmen . . . „ 9.600·—				
fl. 51.192·96				
Ausgaben für 1890 . . . . „ 47.213·93	3.979	03	42.192	02
Kupferdruckerei-Capital-Conto .	. . . .	.	3.000	—
Materialien-Vorrath der Kupferdruckerei	. . . .	.	2.700	—
Debitoren der Kupferdruckerei . .	. . . .	.	7.409	70
Materialien-Vorrath der Galvanoplaftik	. . . .	.	300	—
Debitoren der Galvenoplaftik . .	. . . .	.	36	77
Vorrath an Meppen und Decken .	. . . .	.	2.094	72
Saldo bei Vogel und Bette	. . .	.	664	26
Werth des Haufes	. . . .	.	46.404	38
Caffa-Vorrath	. . .	.	1.875	60
	. . . .	.	106.677	43

Paffiva	Einzeln fl.	Einzeln kr.	Zufammen fl.	Zufammen kr.
Conto der aufserordentlichen Einnehmen:				
Aus dem Vorjahre . . . fl. 349·98				
Eingänge pro 1890 . . . „ 46.645·19	46.995	17		
Ausgaben	46.794	23	200	94
Conto der aufserordentlichen Publicationen:				
Einnahmen für 1890	6.318	79		
Ausgaben für 1890 . . . . . „ 1.981·49				
Übertrag vom Vorjahre . . „ 1.880·93	3.862	42	2.456	37
Conto der Kupferdruckerei:				
Einnahmen	52.602	77		
Ausgaben	52.533	62	69	15
Creditoren der Kupferdruckerei .	. . . .	.	9.767	04
Conto der Galvenoplaftik:				
Einnahmen . . . . fl. 2.059·82				
Ausgaben . . . . „ 2.059·82	. . . .	.	. . . .	.
Creditoren der Gefellfchaft . . .	. . . .	.	18.506	34
Conto des Commiffions-Verlages	. . . .	.	1.185	85
Betriebsfonds	. . . .	.	33.143	18
Einnahmen aus dem Haufe	3.129	61		
Ausgaben	2.783	—	346	61
Darlehen der nied.-öfterr. Sparcaffa . .	29.021	58		
Bezahlte Amortifationsquote	523	63	28.497	95
Andere Darlehen	. . . .	.	12.500	—
	. . . .	.	106.677	43

Gewinn- und Verlust-Conto.

Soll	fl.	kr.
Gewinn bei den aufserordentlichen Publicationen	2.456	37
„ der Kupferdruckerei	69	15
„ bei den aufserordentlichen Einnahmen	10.800	94
„ bei der Hausverwaltung	346	61
	13.673	07

Haben	fl.	kr.
Zur Deckung des Abganges bei den ordentlichen Publicationen aus dem Conto für aufserordentliche Einnahmen beizuziehen	9.600	—
Zur Abfchreibung in dem Conto Kupferdruckerei-Capital	1.000	—
Gewinn-Übertrag	3.073	07
	13.073	07



Neue Bücher.

Die **Cheney**. Die Werke zweier hervorragender amerikanischer Stecher — John Cheney und Seth Wells Cheney — hat S. R. Koehler in sorgfältigster Weise katalogisirt. Sein „Catalogue of the engraved and lithographed Work of John Cheney and Seth Wells Cheney“ darf als ein Muster für ähnliche Arbeiten hingestellt werden. Die Beschreibungen der einzelnen Nummern, die Druck- und anderen Nachweise sind ausführlich und genau, die verschiedenen Register sehr zweckmäßig angelegt. Ausstattung und Druck sind vorzüglich. Ein Porträtstich von S. A. Schoff ist dem geschmackvollen Bande beigegeben. Erschienen ist der Katalog in Boston bei Lee and Shepard.

Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle. Unter diesem Titel gibt die Librairie illustrée in Paris (8, rue Saint-Joseph) eine Reihe wohlfeiler Bände über moderne, namentlich französische Kunst heraus. Der erste Band: L'école française, de David à Delacroix von André Michel liegt vor. Michel's Geschichtserzählung beruht auf genauer Sachkenntnis und führt den Leser in anziehender Weise in das Studium der französischen Malerei unseres Jahrhunderts ein. Gut ausgewählte Illustrationen zieren den Band. Besonders hingewiesen sei auf die zwanzig Kupfer, welche außer dem Texte erscheinen. Es sind Radirungen und Stiche, welche zumeist in der Gazette des beaux-arts zuerst erschienen, darunter vorzügliche Blätter von Flameng, Jasinski, Gaujean, Waltner, Haussoulier, Gaillard, Henriquel-Dupont, Bracquemond u. A. Der Quartband (163 Seiten) kostet nur Frcs. 20! Vier weitere Bände von de Lostalot (De Delacroix à Regnault), Lefort (L'école française contemporaine), de Wyzewa (Les écoles étrangères) und Gonse (La sculpture et la gravure en France) sind in Vorbereitung.

Eugène Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. II. Italie, L'âge d'or. — Paris, Hachette et Cie., 1891. 4°. 864 Seiten, 531 Abbildungen im Text, 38 Tafeln außer Text. — Dem ersten Bande dieses bedeutenden Werkes, der in Chronik II, S. 68 angezeigt wurde, steht dieser zweite, welcher die Blüthe der Renaissance in Italien schildert, nicht nach. Müntz, dessen selbständige Forschungen die Wissenschaft um die Kunst der italienischen Renaissance vielfach gefördert haben, versteht es wie wenige aus dem überreichen Stoff ein runde Wahrheit geschichtlicher Erzählung loszulösen. Sein Werk, das sich nicht nur an Fachgenossen, sondern an die Gebildeten überhaupt wendet, zeichnet sich aus durch Klarheit der Übersicht und geschmackvolle Art der Darstellung. Der behandelte Zeitraum bespricht die italienische Kunst in allen ihren Äußerungen bis zum Beginne des XVI. Jahrhunderts. Die Hauptmeister und Hauptschulen werden eingehend geschildert. Dass streng fachwissenschaftliche Kritik bald da bald hier anderer Meinung sein wird als der Verfasser, darf auf einem Gebiete, auf dem die Forschung nicht rastet und ruht und jeden Augenblick mit neuen Thatsachen, neuen Behauptungen und Hypothesen die Aufmerksamkeit der Fachgenossen in Athem hält, nicht befremden und thut dem schönen Werke, wenn man es als Ganzes auffasst, keinen Eintrag. Müntzens Histoire de l'art pendant la renaissance zieht die Summe unserer gegenwärtigen Kenntnis der Dinge in so sachgemäßer Weise, dass seine Leistung so leicht und so bald kaum wird überboten werden. Vorzüglich ist die Illustration auch des zweiten Bandes, überreich und gut, insofern sogar besser als diejenige des ersten, als die Zahl der Holzschnitte im Vergleich zu der Anzahl der Hochätzungen bedeutend gesteigert erscheint. Unter den Tafeln befinden sich vorzügliche Blätter, wie Gaillard's Lille Mädchenkopf, die farbige Heliogravüre nach einer Büste des Scipio (XV. Jahrh.), welche kürzlich aus der Sammlung Rattier in den Louvre gelangt ist, dann die Tafeln mit Reproductionen von Handzeichnungen und Gemälden.

Ch. Yriarte, Autour des Borgia (4°. Paris, J. Rothschild). Der Biograph des Herzogs von Valentinois Cäsar Borgia gibt in diesem reich illustrirten Werke eine Ergänzung zu seinem früheren biographischen Werk. In anregender Weise bespricht Yriarte alle Monumente, an denen die Erinnerung an die Borgia haften geblieben ist, führt uns in die Gemächer des Vaticans, welche Alexander VI. inne hatte und die er schmücken liess, nicht ohne uns mit den Ergebnissen neuer und selbständiger Forschungen bekannt zu machen. Scharfe Kritik übt der Verfasser bei dem Nachweis der Bildnisse Alexander VI., von Cäsar Borgia und der Lucrezia und vielfach Neues weiss er mitzutheilen über Cäsars berühmten Degen, den gegenwärtig der Herzog Onorato da Lermoneta, das Haupt der Familie Gaetani in Rom bewahrt. Wie wir es bei Veröffentlichungen des Rothschild'schen Verlages gewohnt sind, erscheint auch dies neue Werk Yriarte's in gefälliger Ausstattung, mehrere der 18 Tafeln außer Text sind gute farbige Photolithographien.

Le Repas à travers les âges betitelt sich ein Album, in dem A. Guillaume als witziger Caricaturist schildert, in wie verschiedener Weise im Laufe der Zeiten die Mahlzeit eingenommen wurde. Mit einem Göttermahl auf dem Olymp beginnt er, geht über zu den Causes célèbres alter Gastronomie: zu Esau's Linsengericht, dem Mannahimbiss in der Wüste, zu Belsazar's gestörtem Feste, zur rothen Suppe der Spartaner, er führt uns ein bei Pythagoras, zeigt uns des Lucullus Schlemmerei, der Cleopatra Perlenlösung und des Trimalchio grobe Üppigkeit. Überall weiss der Zeichner seine Darstellung mit Witz zu würzen, im Mittelalter und durch die neue Zeit hinab oder herauf bis zum five o'clok tea der Weltdame und zum kannibalischen Wohlleben der Caraiben, die vergnügt an die Zubereitung eines wohlgenährten Reisenden gehen. Das lustige Album ist nicht nur für den verwöhnten Magen ästhetischer Feinschmecker. Es präsentirt sich in der colorirten Ausgabe am besten. Verlag von Ch. Delagrave, Paris (15 rue Soufflot).

Von **Ernst Brücke** ist im Verlage von Wilh. Braumüller in Wien erschienen: Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt, ein vortreffliches Buch, das wie die früheren kunsttheoretischen Studien des berühmten Physiologen Künstler und Kunstfreunde fesseln wird. Es enthält 29 gute Holzschnitte von Hermann Paar.

Gustavo Frizzoni hat eine Anzahl seiner in verschiedenen italienischen Zeitschriften veröffentlichten Renaissancestudien herausgegeben unter dem Titel: Arte Italiana del Rinascimento. Die Aufsätze (über die Renaissance in Neapel, über Sodoma, Peruzzi, über die Italiener in der Londoner National Gallery und die Fresken von S. Cecilia in Bologna) sind sorgfältig überarbeitet worden. 30 meist gute Lichtdrucke sind dem Buche, das wir empfehlen, beigegeben. Verlag von Fratelli Dumolard in Mailand. Bei dieser Gelegenheit sei auch an dieser Stelle hingewiesen auf den zweiten Band der Kunstkritischen Studien über italienische Malerei (Die Galerien in München und Dresden) von dem verstorbenen Senator Morelli (**Ivan Lermolieff**). Er ist mit vielen Autotypien im Verlage von F. A. Brockhaus in Leipzig erschienen.



Die dreimal gespaltene Petitzeile kostet 30 Pfennige.

ANZEIGEN.

Die Auflage der Chronik beträgt 3000 Exemplare.

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handfchriften für die Graphifchen Künfte und die Chronik für vervielfältigende Kunft find an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luftbadgaffe 17, zu richten.

EIN MADONNENBILD VON MAIR VON LANDSHUT.

Vor einer Reihe von Jahren befchrieb ich ein bis dahin unbekanntes Blättchen von Mair von Landshut, die heilige Katharina darftellend, ein Unicum des Schlefifchen Mufeums der bildenden Künfte zu Breslau.[1] Heute bin ich in der Lage, dem Werke diefes Stechers, zu dem überdies noch 5, Bartfch und Paffavant unbekannte Blätter zu rechnen find,[2] ein neues hinzuzufügen, das zwar nicht unbefchrieben, wohl aber unerkannt bisher unter den Anonymen der Wiener Hofbibliothek verborgen war.

Die beigegebene Hochätzung kann und foll nur die ftiliftifche Eigenart des Blättchens widerfpiegeln, von dem eine Befchreibung hier folgen mag:

Die heilige Jungfrau in Halbfigur ift etwas gegen rechts gewendet und legt die rechte Hand auf die Bruft, während fie am linken Arme das fegnende Jefuskind hält. Ihr Mantel ift kapuzenartig über den Kopf gezogen und auf der rechten Schulter mit einem ftrahlenden Stern geziert, während hebräifche Schriftzeichen den Saum des rechten Ärmels füllen. Ein Scheibennimbus umfchliefst ihr Haupt. Auch das Jefuskind trägt ein langes Kleid mit weiten Ärmeln. Unten halten zwei fchwebende Engel die Mondfichel, auf welche ein Theil des Mantels der Madonna herabfällt. Oben bildet gothifches Blattwerk mit Blumen einen Bogen. Einfaffungslinie. Unbezeichnet. 96:66 Mm. Bl.: Einf. B. X. 11. 4. P. II. 224. 97.

Bartfch und Paffavant führen diefen anmuthigen Stich ohne Commentar bei den Anonymen auf. Friedrich von Bartfch erwähnt ihn gar nicht, und nur Waagen rühmt den Adel der Empfindung wie im Motiv, die vollen Formen und ftilgemäfsen Gewandfalten, die, wie er fagt, einen trefflichen Meifter etwa um 1460—1470 verrathen.[3]

Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dafs der Stich um etwa 30 Jahre jünger und ein Werk des Mair von Landshut ift. Das Wiener Exemplar ift auf demfelben dunkelbraunen Papier abgedruckt, wie viele andere Stiche desfelben Künftlers. Zeichnung und technifche Behandlung decken fich gleicherweife in jedem Punkt. Man vergleiche nur das anmuthige Köpfchen der Maria mit jenem der Dalila auf dem Stich B. 3 in der Wiener Hofbibliothek. — Da Mair feine fämmtlichen Arbeiten ausnahmslos mit dem vollen Namen bezeichnete, die Wiener Madonna aber oben ein wenig und unten beträchtlich verfchnitten ift, fo fcheint es mir nicht fraglich, dafs die Bezeichnung einfach abgefchnitten und der Stich fo unter die Anonymen

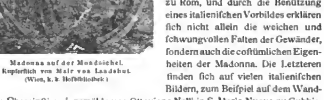
[1] Jahrbuch der Königl. Preufs. Kunftfammlungen III (1882), p. 216.

[2] Diefe fünf Blätter befanden fich zufammen mit fieben der von Bartfch und Paffavant befchriebenen Nummern in der Sammlung Durazzo zu Genua, mit der fie 1873 verfteigert wurden. Vergl. Kat. Durazzo II, Nr. 13—17. Sie gelangten mit Ausnahme von Nr. 14 fämmtlich in das British Mufeum.

[3] Kunftdenkmäler in Wien II, p. 316.

gerathen fei, bei denen er in der Hofbibliothek noch aufbewahrt wird. Vielleicht beftätigt dies die Auffindung eines zweiten beffer erhaltenen Abdrucks in irgend einer mir noch unbekannten Sammlung.

Das Blättchen ift aber auch gegenftändlich von weit gröfserer Bedeutung, als man bisher glaubte, denn es ift keine gewöhnliche Madonnendarftellung, wie fie das fünfzehnte Jahrhundert in zahllofen Variationen hervorbrachte, fondern wir haben darin eine der früheften geftochenen Darftellungen des fogenannten Lucas-Bildes vor uns. Ich glaubte in dem Stich zuerft die „Schöne Maria von Regensburg" zu erkennen, welche fpäter durch Altdorfer's Stiche und Holzfchnitte (B. 12, 13, 48, 50, 51) zu einer gewiffen Berühmtheit gelangte, denn die Wiener Madonna trägt alle äufseren Merkmale des Gnadenbildes von Regensburg: die herabhängenden Franfen am rechten Ärmel, den Stern auf der rechten Schulter und die hebräifchen Buchftaben am Ärmelfaume, die Kapuze und das lange Kleid des Kindes.[1] Auch die geringe örtliche Entfernung des Landshuter Stechers von Regensburg fchien diefe Hypothefe zu ftützen. Dagegen fprach jedoch der Umftand, dafs Mair's Madonna fchwerlich nach 1490 entftanden fein konnte, da feine datirten Stiche alle diefe Jahreszahl tragen.[2] Die fchöne Maria von Regensburg wurde aber erft 20 Jahre fpäter von Erhard Haydenreich vor der am 21. März 1519 geweihten Capelle errichtet, die fich an Stelle der niedergeriffenen Synagoge erhob, und es ift nicht anzunehmen, dafs Mair fo fpät noch gearbeitet habe. — Wie erklärt fich alfo die Übereinftimmung im Coftüm, welche zwifchen Mair's Madonna und Altdorfer's Darftellungen der fchönen Maria offenbar befteht?


Madonna auf der Mondsichel.
Kupferftich von Mair von Landshut.
(Wien, k. k. Hofbibliothek.)

Ein anonymer Holzfchnitt im Münchener Cabinet, datirt: „Pforzheym 1500" gibt darüber Auffchlufs.[3] Das Blatt, welches W. Schmidt (laut fchriftlicher Mittheilung) dem Meifter der Grüninger'fchen Officin zufchreibt, fteht zeitlich dem Mair'fchen Stich, wenn wir ihn um 1499 anfetzen, fehr nahe. Es zeigte die Halbfigur der Madonna in demfelben Kleide wie auf dem Wiener Kupferftich: mit der Kapuze, dem Stern auf der rechten Schulter und den herabhängenden Franfen am rechten Ärmel, deffen Saum mit fremdartigen, offenbar hebräifch fein follenden Schriftzeichen geziert ift. Das Jefuskind trägt ebenfalls ein langes bis zu den Füfsen reichendes Gewand und darüber einen Mantel. Der Faltenwurf, auffallend flüfsig und weich, zeigt keine Spur von Knitterwerk, wie es deutfchen Bildwerken um 1500 wohl ausnahmslos eigen war. Ein Rahmen mit xylographifchem Text umgibt die Darftellung, unter der noch eine achtzeilige, für unferen Zweck irrelevante Begrüfsung des heiligen Bernhard vor der Mutter Gottes von Speyer und die oben erwähnte Datirung: „Pfortzheym 1500" zu lefen ift. Die Umfchrift des Rahmens beginnt oben links und lautet:

„Dis ift das bild der allerheiligeften iungfrauwen marie in den kleideñ vnd gezierden mit welchen fie gezieret was an den hochzeitlichñ feftê als fie befucht hat den heiligñ tempel zû "iherûfalẽ Als võ ir fchribt der würdîge Beda ĩn eÿner omely vnd hat fie alfo gemalt der Evangelift S. lûx welch heilig gemeld ift zû Rom."[1]

Es handelt fich alfo um eine deutfche Nachbildung des bekannten Lucas-Bildes in S. Maria Maggiora zu Rom, und durch die Benützung eines italienifchen Vorbildes erklären fich nicht allein die weichen und fchwungvollen Falten der Gewänder, fondern auch die coftümlichen Eigenheiten der Madonna. Die Letzteren finden fich auf vielen italienifchen Bildern, zum Beifpiel auf dem Wandgemälde von Ottaviano Nelli in S. Maria Nuova zu Gubbio, bei der Madonna Rucellai des Cimabue in S. Maria Novella zu Florenz und vielen anderen.

Nach alledem unterliegt es wohl keinem Zweifel, dafs auch dem Mair'fchen Stich das italienifche Lucas-Bild mittelbar als Vorlage gedient hat, deffen traditionelles Coftüm fich 1519 der Bildhauer Erhard Haydenreich für feine Statue der Schönen Maria von Regensburg zum Mufter nahm, von dem es wieder Altdorfer in feine Stiche und Holzfchnitte übertrug. Aus der Übereinftimmung im Coftüm ergibt fich aber die Thatfache, dafs die Kapuze der Madonna, die Franfen ihres Ärmels und der Stern auf der Schulter nicht Kennzeichen der Schönen Maria von Regensburg, fondern des Lucas-Bildes in Rom find.

Max Lehrs.

[1] Vergl. J. Springer im Jahrbuch der Königl. Preufs. Kunftfammlungen, Bd. VII (1886), p. 155.

[2] Von den 25 bis jetzt bekannten Blättern des Künftlers find neun von 1490 datirt (B. 4, 7, 8, 10, 11; P. 16, 17; Willshire, Cat. II, 377. 6. und 391. 9.) Die Jahreszahl 1488 auf der Kreuztragung B. 6 in der Wiener Hofbibliothek fcheint mir von einem fpäteren Befitzer der Platte hinzugefügt. Auf dem Abdruck der Univerfitätsbibliothek zu Erlangen fehlt fie. Meine auf Heinecken's Mittheilung beruhende Angabe im Repertorium für Kunftwiffenfchaft XI. 230. 12, dafs die Jahreszahl in Wien mit der Feder hinzugefügt fei, ift irrig.

[3] Lichtdruck bei W. Schmidt, Die früheften und felteften Denkmale des Holz- und Metallschnitts etc. Nr. 87.

[1] Das Berliner Kabinet erwarb 1870 ein Exemplar der Pfortzheimer Madona ohne Ortsangabe und Datum, 202 · 135 Mm. Einf.



EINIGE MITTHEILUNGEN AUS ITALIEN.

Angelo Mana, Sohn von Stefano Efchini aus Florenz, war ein gefchickter Kupferftecher und herzoglicher Sticker; nach den Notanatsacten ift anzunehmen, dafs er zu Modena geboren wurde, da er als Modenefe bezeichnet wird; er ftarb in derfelben Stadt 1678, 16 Jahre vor feinem Vater. Bartfch hatte fich wohl durch die Verbindung der Anfangsbuchftaben des Vor- und Zunamens unter einigen Stichen irreleiten laffen und machte aus einem zwei ausgezeichnete Stecher, und zwar: Angelo Mre Efchini und Angelo Mefchini. Er lobt befonders die Arbeiten des Einen fehr, den er, was Zeichnung anbetrifft, Annibale Caracci gleichftellt, indem er hinzufügt, der Verfaffer diefer Stiche müffe ein hervorragender Maler gewefen fein (fiehe Peintre Graveur XXI., 165). Als Porträtmaler bezeichnet ihn auch Zani, vielleicht durch feine Stiche für die Dottori Modenefi des Vedriani zu folchem Ausfpruch verleitet. In den Documenten jener Zeit wird von einer Bedeutung Efchini's als Maler nichts erwähnt; einen fchwachen Beweis für eine folche könnte man höchftens daraus entnehmen wollen, dafs er mit Anderen zufammen Scenen aus dem Drama Giovanni Matteo Giannini's: „Operare e non sapere, rimirare ed ingannare" malte, das in Modena aufgeführt und 1674 von Soliani veröffentlicht wurde. Aufserdem ftammt von Efchini aus dem Jahre 1650 der Stich eines Porträts von Alfons IV., in länglichem Folio, und ferner find folgende Arbeiten von ihm, die auf die herzogliche Familie von Efte Bezug haben: der Adler auf dem Tittelblatt der: Splendori dell' Aquila osata Sonetti encomiastici di Ignazio Sambiasi Barone della Baglive per l'Altezza Ser^ma^ di Francesco II (Napoli e Modena, Soliani 1672 in 8°) und das figurenreiche Blatt, das den Band: il Ricamo (die Stickerei) einleitet, ein Lobgedicht bei Gelegenheit des Todes des Sereniffimus D. Francesco d'Este Duca di Modena di G. B. Boccabadeti, 1689 in Modena von Caffiani gedruckt. Sein vermuthlich beftes, jedenfalls feltenftes Werk ift die Sammlung von Stickereien und Tapeten, in einzelnen Blättern, mit dem Titel: La Broenia ricamatrice; fogliemi di Stefano Eschini fiorentino, dedicati all'Illma et Ecc^ma^ Sign. D. Chatarina Estense, Mosti MDLXV. Unter diefer Widmung fteht: Angelo Mario Eschini fece — Stefano Eschini ricamator fiorentino. In Modena 1665.

Liebhabern von Kupferftichen wird es fchon öfters begegnet fein, Blätter mit dem Buchftaben *G*, einem Rad und einer zertrümmerten Mauer daneben, unterzeichnet zu finden. Ich fah in diefen Tagen auch ein folches Blatt, und zwar bei einem Kupferftichfammler, der über den Namen des Verfaffers unficher war. Infolge fleifsiger Nachforfchungen, die ich angeftellt habe, darf ich heute mit Sicherheit behaupten, dafs die in folcher Art unterzeichneten Stiche von einem italienifchen Stecher Gafpare Ruina herrühren, der mit Vorliebe mythologifche und allegorifche Sujets geftochen hat. Die zertrümmerte Mauer ift jedenfalls eine Anfpielung auf feinen Familiennamen Ruina. Da diefer Kupferftecher häufig mit der Abkürzung feines Namens zu unterzeichnen pflegt, fchien mir meine obige Erklärung von Werth. Ruina's Glanzzeit mufs ungefähr zwifchen 1512 und 1541 liegen. 1512 wurde er nach Ferrara berufen, 1541 wurde die dortige fixtinifche Capelle enthüllt und Ruina führte nach Malereien derfelben feinen Stich: „Die Erfchaffung der Eva" aus. — Duplessis und Paffavant haben uns mit dem Stecher Ruina bekannt gemacht, ihren Bemerkungen über ihn will ich noch hinzufügen, dafs er Beziehungen zum Hofe von Ferrara hatte, nicht in feiner Eigenfchaft als Kupferftecher, wohl aber als Ingenieur und Director einer Werkftatt von pietre dure.

* * *

Zu den an Kupferftichen reichften Mufeen in Italien gehört das Mufeum von Baffano, deffen Sammlung Remondini ich fchon einmal Gelegenheit nahm Ihnen zu rühmen. Geftatten Sie mir heute auf diefelbe zurück zu kommen und Ihnen den Urfprung der Sammlung zu erzählen, und wie fie in das Mufeum zu Baffano gelangte. Es gefchah folgendermafsen:

Der Priefter Bernardo Ziliotti di Burfa (1730—1795), ein guter Kupferftecher, der in Venedig lebte, fing eines Tages an Stiche und Zeichnungen berühmter Meifter zu fammeln. Mit Hilfe Wagner's, eines Kupferftichhändlers und Bartolozzi's, der in fortwährender Beziehung zu Liebhabern und Käufern von italienifchen und fremden Stichen ftand, gelang es Ziliotti leicht feine Wünfche zu befriedigen, und fchon nach Verlauf von einigen Jahren galt er bei Kunftverftändigen für den glücklichen Befitzer einer äufserft werthvollen Kupferftichfammlung. Als er

älter wurde wünfchte Zillotti das Beftehen derfelben ficher zu ftellen und vertraute feine Sammlung der Familie Remondini an, und zwar ganz fpeciell dem Antonio Remondini, der felbft angefangen hatte, alte werthvolle Kupferftiche zu fammeln. Zillotti's angebotener Schatz wurde aufgenommen. Er beanfpruchte dafür eine lebenslängliche Penfion, die ihm gern bewilligt wurde. Ein Jahr nach der Übergabe feiner Sammlung ftarb Zillotti. Bei der Erbfchaftstheilung zwifchen den Brüdern verblieben die Kupferftiche und Sammlungen im Befitz Antonio's, der die Stiche vermehrte, was er abfichtlich mit den Zeichnungen nicht that. Aus Antonio's Befitz gelangte die Sammlung durch Erbfchaft an G. B. Remondini, der fie in feinem Teftament vom 26. Juni 1849 „feiner geliebten Vaterftadt" Baffano hinterliefs, wo fie fich heutzutage im dritten Saal des Mufeums, der „Stanza delle Stampe", befindet.

Die Stiche befinden fich in 79 Mappen, und ihre Zahl beläuft fich auf 8522 Blätter, die fich folgendermafsen vertheilen:

Stiche nach italienifchen Malern	5.356
„ „ deutfchen „	1.299
„ „ holländifchen „	1.071
„ „ englifchen „	61
„ „ franzöfifchen „ . . .	620
„ verfchiedene, in Rahmen	115
Summe . .	8.522

Diefe 8.522 Stiche find die Werke von 628 Stechern.

* * *

In Mailand ift eine Schule für Lithographie eröffnet worden. Die Schule ift gratis; es werden alle Lithographen zugelaffen, die in Mailand wohnen und dort wenigftens drei Jahre lang diefe Kunft ausgeübt haben.

* * *

Zu dem allgemeinen Auffchwung, den das Studium des Kunftgewerbes überall nimmt, bleibt Italien nicht zurück. Abgefehen von den vielen Schulen, die zur Förderung diefer Studien eingerichtet worden find, will ich hier eine Publication des Verlegers Ongania in Venedig nennen, die mit grofser ftaatlicher Unterftützung in's Leben tritt. Arte italiana decorative e industriale ift der Titel diefer eben begonnenen Veröffentlichung. Vom Gefichtspunkte der graphifchen Reproduction darf Niemand, der mit unferen Studien Schritt halten will, fie überfehen. L'Arte italiana enthält Folioblätter, theils in Heliotypie, theils in Chromolithographie, und C. Jacobi, aus deffen Atelier diefe Vervielfältigungen hervorgehen, verdient für diese Leistungen alles Lob. Im zweiten Heft find zum Beifpiel einige Broncecandelaber fo vortrefflich reproducirt, wie es gar nicht beffer zu wünfchen wäre. Die Genauigkeit der Umrifszeichnung, die Schönheit und Weichheit der Farbentöne und die fchwungvolle Ausführung befriedigen in diefen und anderen Reproductionen Jacobi's vollftändig.

Auf diefem Wege wird auch Italien fich einen guten Platz in der modernen Gefchichte der mechanifchen Kunftreproduction erringen.

Alfredo Melani.

EIN STICH NACH BRUEGHEL ODER BLES.

Henri Hymans fchrieb vor einiger Zeit einen Artikel über den älteren Peeter Brueghel für die Gazette des beaux-arts. Im Jännerheft von 1891 gibt nun Hymans die Abbildung eines anonymen Stiches, welcher dem genannten Brueghel zugefchrieben wird (S. 33). Die ikonographifche Deutung, die Hymans beibringt (S. 38 f.), halte ich gewifs für fehr beachtenswerth, ohne dafs ich mich in diefer fchwierigen Angelegenheit fchon heute entfcheiden möchte. Was mich veranlafst, auf die Stelle des Hymans'fchen Artikels zurückzukommen, ift nur die Beobachtung, dafs ein mit der Feder gezeichneter Entwurf zu dem erwähnten Stich in der Albertina bewahrt wird. Die Zeichnung wird dort unter dem Namen Brueghel geführt. (Niederländer II. Portefeuille.) Die monftröfe Mittelfigur mit dem Eikörper und den baumftammartigen Beinen, die aus kleinen Kähnen herauswachfen, fammt allem Beiwerk ift der Zeichnung und dem Stich gemeinfam. Sie erfcheint auf dem Stich im Gegenfinne. Während wir dagegen auf dem Stich im Vordergrund und Mittelgrund zahlreiche menfchliche Figuren erblicken, zeigt die Zeichnung aufserhalb des Eies keine folchen. Das Reh im Mittelgrunde ift von der Zeichnung auf den Stich übergegangen. Ein Storch, der rechts in der Zeichnung auf einem Beine fteht, blieg weg. Die alte Bezeichnung mit BRVEG'EL (NB ohne H nach dem G) zeigt andere Farbe als die Federftriche der Zeichnung, ift alfo nicht gleichzeitig. Sie ift überhaupt nicht echt

Vor einigen Jahren habe ich die Zeichnung in der Albertina bei Gelegenheit eines Vortrages über die Gefchichte der Landfchaftsmalerei mit Hendrik Bles in Verbindung gebracht, auf den mich die Behandlung der Bäume, das auffallend liebevolle Eingehen auf das Landfchaftliche und endlich auch das Kautzchen oben im Geäft hinführte. Der Platz, den das Vogelmonogramm einnimmt, ift allerdings ein etwas auffallender, wogegen Bles fein Käutzchen meift recht verborgen anzubringen pflegt, was fchon van Mander hervorhebt. Ich wüfste aber nicht, wo fonft als im Geäft, Meifter Bles auf diefer Zeichnung hätte den Vogel unterbringen können, ohne ihn noch weit auffälliger zu machen. Zudem wüfste ich die etwas kleinlich behandelte Zeichnung in der Albertina mit Brueghel's breiterer Manier nicht in Einklang zu bringen. Auch eine Verwechslung mit Hieronymus Bofch, an den man ja bei derlei Spuk und Fratzen immer ein wenig zu denken hat, ift hier nach meiner Anficht gänzlich ausgefchloffen

Ich halte alfo die Zeichnung in der Albertina am liebften für eine mit dem Käutzchen monogrammirte Arbeit des H. Bles, nach welcher unfer anonymer Stich ausgeführt worden ift.

Th. Frimmel.



Neue Bücher.

Max Lautner, Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte. Mit 7 Tafeln in Photogravure, 1891. Breslau, J. W. Kern's Verlag. —

Georg Hirth führt in seinem kürzlich erschienenen Werke „Aufgaben der Kunstphysiologie“ eine Stelle aus Cesare Lombroso's „Genialem Menschen“ an über die sogenannten Mattoiden. Es heisst da von diesen seltsamen Käuzen: „Man würde sie nicht für abnorm halten, wenn der Schein der Ernsthaftigkeit und die hartnäckige Zähigkeit, mit der sie an einer vorgefassten Meinung hängen — worin sie den Monomanen und Geistreichen ähneln — nicht zu häufig, und zwar in ihren Schriften mit der Jagd auf abgeschmackte, seichte Dinge, mit Weitschweifigkeit und vor allem mit persönlicher Eitelkeit vereinigt wäre“. Etwas von der Art dieser curiosen Grillenfänger scheint mir auch der kühne Mann an sich zu haben, der seiner dickleibigen Schrift dreist die sensationssüchtige Frage auf die Stirn gedrückt hat: „Wer ist Rembrandt?“ In langen breitspurigen Erörterungen, deren dialektisches Gedifte] einem alten Scholastiker Spass machen würde und deren gesinnungssüchtige Banalität dem Philister weidlich imponiren mag, glaubt der Verfasser der Welt weiss machen zu können, Rembrandt sei nie und nimmer der Genius gewesen, als den wir ihn bewundern, ehren und lieben! Als Mensch sei er vielmehr ganz „Hinterhaus“ gewesen: ein Schuldenmacher, gemeiner Betrüger und ehrloser Wicht, und als Künstler habe er weit mehr Ruf als Werth besessen, denn er verstand es Reclame zu machen; alle die Meisterwerke, die seinen Namen tragen, rührten nicht von ihm her, sondern ein bisher gründlich von den Kunstgelehrten und Kennern verkanntes Genie, Ferdinand Bol, sei ihr wahrer Urheber, wie das deutlich hervorgehe aus den vielen „latenten“ Bezeichnungen Bol's auf der Nachtwache, auf der Anatomie etc. etc., welche zu entdecken Lautner vorbehalten blieb. Jeder, der nur einigermassen seine Kenntnis Rembrandt's aus dem Studium der einschlägigen Quellenliteratur und der Werke selbst geschöpft hat, weiss zu ermessen, wie viel gelehrter Unverstand und welche Entstellungssucht dazu gehören, um so ungereimtes Zeug an die Stelle gesicherter Forschungsergebnisse setzen zu können. Zu diesen Mängeln gesellt sich eine Kunstauffassung von so unglaublicher Naivetät, dass der Verfasser im Ernst dafür hält, Bol — sein Klassiker, sein Heroe der holländischen Kunstgeschichte — sei der Urheber nicht nur der vorzüglichsten Werke Rembrandt's und der von altersher Bol zugeschriebenen Bilder — wie jener Traum Jakob's in Dresden, den Lautner mit unerhörtem Tiefsinn deutet — sondern auch von Werken der Art wie jenes Opfer Salomon's in Breslau, das Besserunterrichtete dem Leipziger Knupfer zuweisen. Welch ein Proteus dieser gute Bol gewesen sein müsste!

Wir würden von diesen nichtsnutzigen „Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte“ (die übrigens die Radirungen Rembrandt's nur streifen, doch so, dass die Unvertrautheit des Verfassers mit dem Gegenstande in die Augen springt) an dieser Stelle keine Notiz genommen haben, wenn sie nicht hier und da Lobredner gefunden hätten. Für die gerade jetzt eifrig betriebene Rembrandtforschung, an der Kenner und Gelehrte aus aller Herren Länder erfolgreich arbeiten, hat das leider subventionirte Buch Lautner's gar keinen Belang. Vielleicht aber bietet es ein gewisses psychiatrisches Interesse als eine bemerkenswerthe Geistesblüte eines jener eingangs gedachten Grillenfänger. R. G.

Arthur Heulhard, Rabelais ses voyages en Italie, son exil à Metz, Paris 1891, Librairie de l'art. — Dieses umfängliche Werk bringt neue Beiträge zur Kritik der von der Legende vielumwobenen Lebensgeschichte Rabelais', deren nähere Prüfung Sache des Literarhistorikers ist. Die Anzeige des Buches an diesem Orte rechtfertigt seine reiche, meist alten Illustrationswerken entnommene Illustration. Auch eine Radirung von Ch. Giroux, das Bildnis Rabelais', ist dem Werke beigegeben. In gewöhnlicher Ausstattung kostet der Band 40 Frcs., die Luxusausgaben, in der Abdruckanzahl beschränkt, kosten 80, 150 und 200 Frcs.

D. J. Vives Ciscar, Bosquejo biografico del pintor y grabador Valenciano Crisóstomo Martinez y Sorli. — Diese von der Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia herausgegebene Rede ihres Mitgliedes, des Dr. D. J. Vives Ciscar, schildert auf Grund urkundlicher Forschungen das Wirken des Malers und Stechers Crisóstomo Martinez y Sorli, eines valencianischen Künstlers, der am 27. November 1638 geboren wurde und von dessen Lebenslauf nur weniges überliefert ist. Ein paar mässige Zinkographien nach Stichen des Meisters sind der Schrift beigegeben.

F. A. Gruyer, Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre. Mit 40 Heliogravuren von Braun. Paris, 1891. Firmin-Didot et Cie. — In der Weise wie einst Eugène Fromentin die Meisterwerke niederländischer Malerei zum Gegenstande feinsinniger Erörterungen machte, will der bekannte französische Kunsthistoriker Gruyer die hauptsächlichen Werke der Malerei, welche der Louvre bewahrt, dem Gebildeten erläuternd vorführen. Gruyer trifft vorzüglich in seiner Erzählung, die sich nicht bloss streng an die Schätze des Salon Carré hält, den Ton gefälliger Causerie, und er weiss seine Kennerschaft und kunsthistorische Belesenheit mit so viel feiner Empfindung und anregendem Denken vorzutragen, dass nicht nur jeder kunstfreundliche Gebildete, sondern auch der Fachmann mit Vortheil und Genuss seiner Führung folgen wird. Eine mächtige Stütze findet der Louvre-Perieget in dem schönen Bilderschmucke seines Quartbandes. Die vorzüglichsten Meisterwerke alter Malerei, Italiener, Niederländer, Deutsche, Franzosen, Spanier sind in wirklich ausgezeichneten Heliogravuren reproducirt, so dass es dem geschmackvollen Buche gewiss nicht an Käufern fehlen wird. Diese Galeriepublication, der wir in Deutschland nichts ähnliches zur Seite zu stellen haben, ist nach Auswahl, literarischer Behandlung und künstlerischer Ausstattung ein Muster, das wir trotz unserer riesigen Galeriewerke, deutschen Verlegern zur Nachahmung empfehlen möchten.

Wilhelm Bode's Studie über die Berliner Malerradirer (Max Klinger, Moritz Geyger und Stauffer-Bern) ist soeben in zweiter vermehrter Auflage erschienen. Dieser Sonderabdruck aus den Graphischen Künsten enthält 5 Tafeln und 11 Textabbildungen. Die Auflage ist auf nur 70 Exemplare beschränkt worden. Das geschmackvoll ausgestattete Heft kostet M. 9.

Bilderschatz für das Kunstgewerbe. In Monatsheften zu M. 1·20. Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart. — Wir begrüssen es als ein nützliches Unternehmen, künstlerisch werthvolle Proben besonders ausländischer Illustrationskunst, in guten Abdrücken als einen Motivenschatz dem deutschen Buchgewerbe und allen, die an der Illustrationskunst Antheil haben, darzubieten. Die beiden Hefte, welche uns zur Beurtheilung vorliegen und denen wir die geschmackvollen französischen Vignetten (Holzschnitte) auf den Seiten 33 und 36 entlehnt haben, erwecken für den Verfolg des wohlfeilen Werkes, ein gutes Vorurtheil: sie enthalten in der That eine Anzahl geschmackvoller und anregender Motive.



Vermifchte Nachrichten.

In Wien fand während der Monate Mai und Juni eine Ausftellung künftlerifcher Photographien im Öfterreichifchen Mufeum ftatt, welche der Club der Amateur-Photographen in Wien veranftaltet hatte. Der Katalog führte 600 Nummern auf, darunter manche vortreffliche landfchaftliche Stimmungsbilder. Vorzügliches ftellten aus: Mr. und Mrs. W. J. Anckorn in Arbroath, John E. Auftin in Maidftone, Fréd. Boiffonas in Genf, Arthur Burchett in London, Alfred Bufchbeck in Wien, Lyonel Clark in London, S. Francis Clarke in Louth, George Davifon in London, Adam Difton in Leven Five, John E. Douglas in München, Arthur Robert Drefser in Bexley Heath, Wilhelm Dreefen in Flensburg, R. Faulkner & Co. in London, J. Gale in London, Carl Greger in London, A. Horsley Hinton in London, Alfred Baron Liebig in Wien, Alexis Mafourine in Moskau, Gräfin Loredana da Porto-Bonin in Vincenan, Ralph W. Robinfon in Redhill, Albert und Nathaniel Freiherren von Rothfchild, Antonio Ruffo Prince de la Scaletta in Rom, Ernft Spencer in London, Carl Srna in Wien, Paul Thiry in Nancy, Fred. Thurfton in Luton, Harry Tolley in Nottingham, Thomas George Whaite in Carlisle, W. Clement Williams in Halifax, Fred. H. Worsley-Benifon in Chepstow, J. B. B. Wellington in London, S. Bourne in Nottingham, Vittorio Sella in Biella, Henry Stevens in Addleftone. Die Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft wird mit einem Bericht über die Ausftellung eine Anzahl der beften Blätter veröffentlichen.

In London findet vom 15. bis 18. Juni bei Sotheby, Wilkinfon und Hodge die Verfteigerung der Sammlung von Francis Seymour Haden ftatt. Der Katalog führt 605 Nummern auf, von denen über 500 auf die Stiche und Radirungen, welche Seymour Haden meift in vortrefflichen Drucken gefammelt hat, entfallen. Alle Hauptmeifter find da vertreten und es fehlt unter der Menge nicht an Seltenheiten erften Ranges. Die kleine Sammlung von Handzeichnungen enthält vortreffliche Blätter von A. Cuyp, van Dyck, Everdingen, Claude Gellée, Hollar, Oftade, vor allem aber eine Reihe Blätter von Rembrandt. Die beften der letzteren hat Lippmann in feinem Codex der Rembrandt'fchen Zeichnungen facsimilirt herausgegeben.

Die Verfteigerung der Bibliothek H. Deftailleur in Paris (Mai) ergab 467.327 Frcs. Bemerkenswerthe Preife erzielten:

La tapisserie de l'église chrétienne et catholique. Holzfchnittwerk, XVI. Jh., 2.250 Frcs. — Dürer's passio Christi, 1511, 2.150 Frcs. — Duvet l'apocalypse figurée, 2.000 Frcs. — Leprince, Oeuvre, 2.000 Frcs. — Moreau le jeune, Stichfolge, 12.000 Frcs. — Tory, horae in laudem beatissimae Virginis Mariae, 6.000 Frcs. — Molière, illuftrirt von Moreau, 1773, 8.300 Frcs. — Annales du règne de Marie Thérèse, 3.200 Frcs. — Lafontaine, illuftrirt von Fragonard, 2.600 Frcs. — Die Metamorphofen, illuftrirt von Boucher, Moreau, Eifen etc., 6.200 Frcs. — Le livre de conquête de la toison d'or, Paris 1563, 12.500 Frcs.

Geftorben. Am 20. April ftarb in Berlin der Kupferftecher Karl Becker. Er wurde ebenda am 31. Auguft 1829 geboren und war Schüler von Buchhorn und Mandel. Er arbeitete in Linienmanier und in Mezzotinto meift nach neueren Künftlern, wie A. Tefchner, J. Röder, W. von Kaulbach, H. Richter. Nach Rubens ftach er die Auferweckung des Lazarus im Berliner Mufeum.

Preisvertheilungen anläfslich des Parifer Salons. Erfte Medaillen erhielten die Radirer: Géry-Bichard (für feine Radirungen zu der édition nationale des oeuvres de Victor Hugo); Mathey-Doret (Rubens, Selbftbildnis); der Stecher Annedouche (Madonna nach Bouguereau). — Zweite Medaillen: der Stecher Jules Maffard (Ascanio), die Holzftecherin Jacob-Bazin, der Lithograph Ernest Guillon. — Dritte Medaillen: die Radirer: Gravier, Coppier, Focillon; die Holzfchneider: Guzman und Dochy; die Lithographen: Pélissier und Audebert. — Ehrenvolle Erwähnungen: die Radirer: Payrau, Albert Bertrand, Dunod, Mme. Olivier; die Holzfchneider: Lemoire, Genty, Mirman; die Stecher: Dezarrois, Julian-Damazy, Krieger; die Lithographen: de la Pinelais, Meaples, Mlle. Chapus. — Eine Ehrenmedaille gelangte für die vervielfältigenden Künfte im Salon nicht zur Vertheilung.

Verfteigerung Gutekunst in Stuttgart, Ende April. Bemerkenswerthe Preife: Nr. 18. Anonyme italienifche Madonna di Loretto, 350 M. Nr. 39. Baldini, B. 9, Prophet Elifa, 280 M. Nr. 40. Derfelbe, B. 10 Prophet Jeremias, 281 M. Nr. 41—48. Derfelbe, aus derfelben Folge je 230—300 M. Nr. 57. Barbari, B. 1 Judith, 760 M. Nr. 58. Derfelbe, B. 17 drei nackte Männer, 485 M. Nr. 151. Brescia, B. 12 Herkules tödtet die lernäifche Schlange, 580 M. Nr. 154. Brescia, B. 20 vier tanzende Frauen, 450 M. Nr. 181. Campagnola, G. B. 3 Johannes der Täufer, 670 M. Nr. 182. Derselbe, B. 11 ruhende Venus, 1.880 M. Nr. 240. Durer, B. 3—18 Die Paffion, 18 B., 371 M. Nr. 288. Derfelbe, Holzfchnitt, B. 133 Der Schulmeifter, 300 M. Nr. 301. Derfelbe, Holzfchnitt P. 177 Maria mit dem Kinde rund, 305 M. Nr. 387. Fogolino, M., reich verziertes Kapital, 660 M. Nr. 389. Francia, B. 7 Bacchus und fein Gefolge, 245 M. Nr. 415. Gellée, Claude, R. D. 18 Die Herde beim Sturme, 1. Zuftand, 165 M. Nr. 509. Lippi, Filippo, B. 8 Darftellung Chrifti im Tempel, 441 M. Nr. 510. Derfelbe, Der Triumph des Ruhmes, 2.510 M. Nr. 511. Derfelbe, Der Triumph der Religion, 2.320 M. Nr. 523. Mantegna, B. 1 Geifselung Chrifti, 240 M. Nr. 524. Mantegna, B. 3 Die Grablegung, 500 M. Nr. 530. Derfelbe, B. 17 Tritonenkampf, 445 M. Nr. 531. Derfelbe, B. 18 Kampf von Meeresgöttern, 445 M. Nr. 559. Meckenem, J. v., B. 38 Der Kindermord, 586 M. Nr. 561. Meifter E. S., P. 178 Die heil. Veronika, 4.260 M. Nr. 567. Mocetto, P. 13 Fries mit Tritonen und Nereiden, 400 M. Nr. 568. Derfelbe, P. 14 ähnlicher Fries, 680 M. Nr. 575. Montagna, B., B. 7 Die heil. Jungfrau, 580 M. Nr. 576. Derfelbe, B. 17 Flötender Satyr und Frau, 495 M. Nr. 577. Derfelbe, B. 20 Geburt des Adonis, 950 M. Nr. 606. Nicoletto da Modena, B. 61 drei Hirfche, 300 M. Nr. 620. Niello, Duch., 317 nackte Frau, 285 M. Nr. 630. Derfelbe, unbefchr. desgl., 340 M. Nr. 691. Sylvius, Ornamente, 21 Bl., 2.010 M. Nr. 694. Vavaffore, Z. A., B. 21—22 desgl., 12 Bl., 625 M. Nr. 710. Pollajuolo, B. 2 Kampf nackter Männer, 650 M. Nr. 724. Raimondi, B. 18 Kindermord, 501 M. Nr. 727. Derfelbe, B. 47 Die heilige Jungfrau, 431 M. Nr. 730. Derfelbe, B. 249 Bacchanal, Fries, 380 M. Nr. 758. Rembrandt, B. 104 heil. Hieronymus, 401 M. Nr. 773. Rembrandt, B. 340 Die grofse Judenbraut, 505 M. Nr. 853. Robetta, B. 1 Adam und Eva, 260 M. Nr. 854. Derfelbe, P. 32 Maria zwifchen zwei Heiligen, 290 M. Nr. 883. Schongauer, B. 13 Die Dornenkrönung, 385 M. Nr. 885. Derfelbe, B. 19 Die Kreuztragung, 340 M. Nr. 886. Derfelbe, B. 18 Die Kreuztragung, 340 M. Nr. 889. Derfelbe, B. 49 Der heil. Stephanus, 630 M. Nr. 890. Derfelbe, B. 54 Der heil. Jacobus von Compoftella, 1.200 M. Nr. 891. Derfelbe, B. 69 Ecce homo, 555 M. Nr. 892. Derfelbe, B. 29 Die Madonna mit dem Papagei, 1.710 M. Nr. 893. Derfelbe, B. 66 Die heil. Veronika, 2.110 M. Nr. 894. Derfelbe, B. 98 Sitzende Frau mit Wappenfchild, 264 M. Nr. 895. Derfelbe, B. 102 Sitzender Bauer auf ein Wappenfchild geftützt, 252 M. Nr. 896. Derfelbe, B. 105 Stehender wilder Mann, 370 M. Nr. 897. Derfelbe, B. 107 Das grofse Rauchfafs, 800 M. Nr. 982. Vavaffore, B. 15 Brunnen mit Neptun, 250 M. Nr. 983. Derfelbe, B. 18 Tanz von vier Frauen, 200 M. Nr. 1166. Morghen, R., Aurora nach Guido, 400 M.



Die dreimal gespaltene Petitzeile kostet 30 Pfennige. | **ANZEIGEN.** | Die Auflage der Chronik beträgt 3000 Exemplare.



REI NEUE KUNSTBLÄTTER

NACH BILDNISSEN VON VAN DYCK.

HENRIETTE VON FRANKREICH, KÖNIGIN VON ENGLAND.

Nach dem Original in der Dresdener Galerie in Holz geschnitten von Professor **Wilhelm Hecht**. Bildfläche 46 : 35 *cm*.

DER FELDHERR

im Belvedere zu Wien. Kupferstich von Professor **Johannes Sonnenleiter**. Bildfläche 33 : 29 *cm*.

CHARLES DE MALLERY

in der Münchener alten Pinakothek. Radirung von **Ludwig Kühn**. Bildfläche 36 : 29½ *cm*.

Soweit der Vorrath an von Gründern der Gesellschaft nicht bezogenen Vorzugsdrucken obiger Kunstblätter reicht, gelangen **Vorzugsdrucke** der Blätter auch einzeln im Kunsthandel zum Verkauf. Die Einzelpreise sind für Nichtgründer folgende:

Königin Henriette, I. Druckgattung auf Japan 50 fl. = 100 Rm., II. Druckgattung auf Japan 30 fl. = 60 Rm., III. Druckgattung auf China 18 fl. = 36 Rm.

Der Feldherr, I. Druckgattung auf Japan 150 fl. = 300 Rm., II. Druckgattung auf Japan 100 fl. = 200 Rm., III. Druckgattung auf China 50 fl. = 100 Rm.

Mallery, I. Druckgattung auf Japan 37 fl. 50 kr. = 75 Rm., II. Druckgattung auf Japan 25 fl. = 50 Rm., III. Druckgattung auf China 15 fl. = 30 Rm.

Soeben erschien in unserem Verlage:

Der

orientalische Teppich

als

Vorbild.

Kritik und Vorschläge

von

Julius Janitsch,

Dr. ph., Director des Schlesischen Museums der bildenden Künste zu Breslau

Preis 1 Mark.

Breslau, Ring 8. Maruschke & Berendt.

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Alfred Rethel:

Hannibal's Zug über die Alpen.

Sechs Holzschnitte

von

Prof. H. Bürkner.

Gross-Folio. — In eleganter Cartonmappe, Ausgabe mit Schrift, China 20 M., vor der Schrift. China 40 M.

Die

Landes-Gemäldegalerie

in

Budapest.

49 Stiche und Radirungen

Mit illustrirtem Text

von

Dr. H. v. Tschudi und Dr. C. v. Pulszky.

Grosse Ausgabe à Lieferung mit Schrift chin. 10 M., vor der Schrift chin. 20 M., complet in 13 Lieferungen und 2 Heften.

Text à Lieferung 10 M.

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber D. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handfchriften für die Graphifchen Künfte und die Chronik für vervielfältigende Kunft find an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luftbadgaffe 17, zu richten.

ÜBER DIE

KÜNSTLERISCHE UND KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DER ABDRUCKSGATTUNGEN VON KUPFERSTICHEN.

In der Berliner Kunftgefchichtlichen Gefellfchaft fprach am 29. Mai Herr Geheimer Regierungsrath Lippmann überdie künftlerifche und kunftgefchichtliche Bedeutung der Abdrucksgattungen von Kupferftichen. Dem Sitzungsbericht 1891, V, 21—24, entnehmen wir das folgende Referat.

Die Art des Zuftandekommens eines Kupferftichs bringt es mit fich, dafs es möglich ift, in jedem Stadium der Ausführung einen Abdruck desfelben herzuftellen. Es find dies die fogenannten Probedrucke. Sie dienen dem Künftler zur Controlirung feiner Arbeit, und es kommt ihnen, foweit fie bedeutendere Künftler betreffen, eine hohe Bedeutung zu, eine umfo gröfsere natürlich, je hervorragender der Künftler ift. Denn es gewähren uns diefe „Etats" einen unmittelbaren Auffchlufs über das Schaffen des Künftlers. Wir haben, als einfachften Fall, die Platte vor uns einmal im Zuftande ihrer Vollendung, einmal vor ihrer Vollendung („erfter und zweiter Zuftand"). Im Laufe der Zeit haben fich indeffen Complicationen herausgebildet, von denen im Weiteren die Rede fein foll.

Von den älteften Meiftern find faft keine Probedrucke auf uns gekommen, alfo von Stechern wie dem Meifter E. S. vom Jahre 1466, Schongauer etc. Es kommen aber zuweilen auch fchon auf ihren Blättern Veränderungen vor, welche nicht vor, fondern nach der Vollendung des Stiches auf der Platte ausgeführt worden find. Die Platte nützt fich nämlich beim Drucken ziemlich rafch ab, bald mehr, bald weniger, und in ungleicher Weife an den verfchiedenen Stellen. Die Abnützung des Stiches in den tieferen Stellen geht langfamer vor fich als dort, wo der Strich zarter wird. Der künftlerifche Effect des Blattes verändert fich hierdurch, die Harmonie leidet darunter. Es geht dies zuweilen fo weit, dafs von den zarteren Arbeiten der Platte faft nichts mehr übrig bleibt. Um diefem zu begegnen, pflegten die Stecher während des Druckens Veränderungen der Platte vorzunehmen: Retouchen. Diefe find aber — da es eine technifche Unmöglichkeit ift, die abgenützten Striche fo nachzufahren, wie fie urfprünglich gezogen waren — nicht mehr mit der Freiheit ausgeführt, welche die Arbeit der vollendeten Platte aufweift, es find eben Nacharbeiten. Rühren diefe Retouchen vom Künftler felbft her, fo haben fie ja immerhin ein gewiffes Intereffe. Sind fie von anderen gemacht, fo finkt der Werth des Blattes ungemein. Von einer Platte erhielten die alten

treffen. Indem sie hiermit die ebenfalls im November dieses Jahres erfolgende Ausgabe des ersten Heftes des Bandes:

Die Radirung der Gegenwart

in

Europa und Nordamerika

anzeigt, glaubt sie ihren Freunden und Förderern versichern zu sollen, dass die Ausgabe der 9 bis 10 Lieferungen dieses Bandes bis zu Weihnachten 1892 vollständig erfolgt sein wird.

Mit der Redaction dieses Bandes und der Fortführung des Geschichtswerkes der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ist Herr Dr. Richard Graul betraut worden.

Bei der regen Pflege, welche gerade die Radirung in unserer Zeit findet, wird der zur Ausgabe gelangende Band, so hoffen wir, ganz besonderer Antheilnahme in den Kreisen der Künstler und der Freunde vervielfältigender Kunst begegnen. Dank dem Entgegenkommen hervorragender Malerradirer, ausgezeichneter Meister künstlerischer Reproduction und vieler in- und ausländischer Verleger ist es gelungen, gerade diesem Bande eine reiche und nicht selten originale Illustration zu geben. Jedes Heft mit zweieinhalb bis drei Bogen Text wird sechs Tafeln Radirungen ausser Text enthalten und im Text kleinere Radirungen und eine Anzahl Nachbildungen von Radirungen vorführen. Die literarische Bearbeitung der einzelnen Abschnitte liegt durchaus in den Händen sachkundiger Autoren.

Heft I der Radirung (des ganzen Werkes XXII. Lieferung) enthält eine allgemeine Einleitung, der sich Henri Bouchot's vortreffliche Schilderung der modernen Radirung in Frankreich seit dem Auftreten der Jacque, Bléry, Millet, Méryon anschliesst.

Ausser Text erscheinen in diesem Hefte folgende Tafeln: Original-Radirungen Ihrer königlichen Hoheit der Gräfin von Flandern, von Henry Farrer, K. Rettich, Carl Bloch, F. Slocombe und eine Radirung von G. Greux nach Pettenkofen's »Ungarischen Freiwilligen«.

Das Heft der Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart kostet 2 fl. 50 kr. = 5 RM. in der gewöhnlichen Ausgabe; der Preis der Gründer-Ausgabe auf Japanpapier beträgt 50 fl. = 100 RM. für sechs Hefte.

Wien, Ende September 1891.

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

dafs der Künftler die Blättchen früher an Privatamateure abfetzte und ihm erft die abgenutzten Platten ablieferte.

Im XVIII. Jahrhundert haben die Verleger fich wefentlich bemüht, das Erzeugen von Abdrucksgattungen in geregeltere Bahnen zu leiten, bis im XIX. Jahrhundert die Erfindung der Galvanoplaftik der ganzen Sache für die Erzeugniffe der zeitgenöffifchen Kupferftecherkunft alle Bedeutung genommen hat. Das Drucken mit Galvanos ift ganz allgemein üblich, die Originalplatte wird gar nicht in Anfpruch genommen. Der alte Stich hatte einen individuellen Reiz, während heute der Kupferftich in beliebiger Anzahl vervielfältigt werden kann.

Vermifchte Nachrichten.

1. **Auf der Internationalen Kunftausftellung in Berlin** find die vervielfältigenden Künftler Deutfchlands ziemlich zahlreich vertreten, neben anerkannten älteren Meiftern begegnen wir einer ganzen Schar jüngerer Künftler. Unter den Kupferftechern der älteren Generation räumen wir dem Dresdener Hugo Brückner und dem Berliner Hans Meyer den Vortritt ein. Des Erfteren Stich nach Jan van Eyck's Dresdener Flügelaltar, der im XIII. Jahrgang der Graphifchen Künfte erfchien, ift eine fein empfundene Leiftung und Hans Meyer's Stich nach Gefelfchap's Krieg, welcher in einem unvollendeten Probedruck vorliegt, verfpricht eine durchaus gediegene Arbeit zu werden. Mit Glück hat der Stecher die Klippe künftelnder Linienmanier vermieden, feine zeichnerifche Behandlung zeigt von Formengefühl und Gefchmack. Eine die im Probedruck noch ftörend hervortretenden Details befeitigende Überarbeitung wird dem grofsen Blatte gut thun. Neben diefer Arbeit Hans Meyer's nimmt fich desfelben originaler Entwurf zu einem Todtentanz freilich kläglich genug aus. Um mit Holbein, Rethel und Klinger zu concurriren, bedarf es denn doch einer anderen geiftigen und künftlerifchen Kraft, als fie dem fleifsigen Vervielfältiger Gefelfchap'fcher Fresken eignet. Hans Meyer's Todtentanzzeichnungen und die dazugehörigen Verfe find eine Blüthe fpiefsbürgerlichen Bildungsphilifteriums, banal zum Verzweifeln und unzulänglich gezeichnet (man betrachte zum Beifpiel die Scene an der Heilquelle!). Möchte doch diefer Todtentanz nie vervielfältigt werden und ewig in der Mappe des Künftlers verweilen! Wer den Gefelfchap fo gut zu interpretiren weifs und ein fo gefchicktes Blatt wie den Stich nach Moretto's Anbetung der heiligen Maria Elifabeth machen kann, braucht nicht auf fremdem Acker zu pflügen. Achtungserfolge erzielen Albrecht Schultheifs mit einer Radirung nach K. Schultheifs (Friedensgeläute) und Robert Trossin mit dem Stich nach Murillo's Vifion im Berliner Mufeum. Guftav Eilers tritt auf als Stecher und als Radirer. Den Ruf, den er als Stecher hat, wird fein neuer Stich nach der heiligen Cäcilie des Rubens (Berliner Mufeum) nicht kräftigen; das Bild war kein Vorwurf für einen Linienftecher ftrenger Obfervanz. Als Radirer führt Eilers die Nadel mit ftecherifcher Empfindung und handwerklicher Gefchicklichkeit. Warum mufste aber der Kopf Leffing's nach einem Bilde A. Graff's fo gefchmacklos angeordnet werden; es wäre doch eine fehr entfchuldbare Freiheit gewefen, ihn in die Mitte des Blattes zu ftellen, anftatt ihn an die Seite zu rücken! Gefchickte Linienftiche find Eduard Büchel's Blätter nach Heinrich Hofmann und Theodor Grofse, gleichgiltige diejenigen von Johann Bankel nach R. Beyfchlag. Nicht ohne Verdienft ift Fritz Dinger's Stich nach der Aurora von Guido Reni. Das Blatt ift kleiner als der Stich Burger's; es wurde im Auftrage des Rheinifch-Weftphälifchen Kunftvereins geftochen. Johann Leonhard Raab's mit ftecherifcher Gewandtheit radirte Hochzeit zu Canaan — wohl das gröfste Blatt aller ausgeftellten — ift in diefer Chronik bereits befprochen worden.

Auf Karl Koepping's meifterhafte Radirung des Greifenbildes von Rembrandt in der Dresdener Galerie brauchen wir nicht wieder zurückzukommen. Sie ift ein Glanzpunkt der Ausftellung. Von den neueren Arbeiten fielen uns auf die Radirungen Albert Krüger's, Arbeiten voller Feinheit der Empfindung und wachfender Selbftändigkeit der Behandlung. Was der Künftler zu Schau ftellt, find meift Arbeiten für das Berliner Galeriewerk. So das Selbftbildnis Rembrandt's, das auch in den Graphifchen Künften (Jahrgang XII) erfchien, der Amberger, das erfte Bildnis bei dem der Künftler zum Grabftichel griff, u. a. m. Auch die Hille Bobbe des Frans Hals ift ein reiner Stich, bei dem Krüger vortrefflich die breite Malerei des Originals wiederzugeben verftand. In diefer freien Stechweife, welche zu der kühlen glatten Manier der Linienftecher alter Schulung in bewufstem Gegenfatze fteht, ift auch das weibliche Bildnis des Velazquez in der Berliner Galerie behandelt. Das eben find Arbeiten wirklich fortfchrittlicher Richtung und von einer eingehenden Feinheit der Nachempfindung, die wir nur bei wenigen Genoffen in gleichem Grade bemerken. Die Ausftellungsjury ift denn auch dem ernften künftlerifchen Streben Krüger's vollauf gerecht geworden, indem fie dem Künftler die II. goldene Medaille zuerkannte. Unter den in Berlin Prämiirten, deren Lifte in diefer Chroniknummer veröffentlicht wird, vermiffen wir ungern einen Schüler Hans Meyer's, Max Horte, deffen grofse Radirung nach einem Bilde von N. Barabino „Chriftoph Columbus verhöhnt vom hohen Rath zu Salamanca", ein tüchtiges Talent verräth. Vor allem verdient die malerifche Wirkung diefer Radirung alles Lob. Von anderen Schülern Hans Meyer's, wie Johannes Plato, Georg Ettel, Hans Winckelmann erhoffen wir beffere Leiftungen als die gegenwärtig zur Schau geftellten, auch Otto Reim, der 1890 mit einem in freier Manier charakteriftifch aufgefafsten und fein durchgeführten Stich nach einer heiligen Magdalena Carlo Crivelli's im Jahrbuch der preufsifchen Kunftfammlungen fich vortheilhaft einführte, hat mit dem Stich nach Bellini's „Todtem Chriftus" den Erfolg des erften Blattes nicht ganz zu erreichen vermocht.

Den Lefern der „Graphifchen Künfte" find Adolf Döring's Radirungen nach Landfchaften von Doucette wohlbekannt, es find wirkungsvolle Blätter, die den Charakter der Originale gut wiedergeben. Fritz Krostewitz hat feine Radirungen nach Bildern Corot's und Duprés' zur Schau geftellt, namentlich die letztere ift vorzüglich. Auch des Müncheners Holzapfl's Radirungen nach Claus Meyer, Knaus u. a. verdienen Lob, während wir von Wilhelm Rohr weder den Fürften Bismarck noch den Cyclus von Original-Radirungen „Cifterclenfer" zu loben vermögen. Bei der Betrachtung diefer unzulänglichen Mönche fällt uns ein ähnlicher Cyclus Original-Radirungen des Franzofen A. Lançon (les Trappiftes) ein, etwas derart fchwebte wohl dem Münchener Künftler vor, aber wie weit blieb er hinter diefem Vorbild zurück! Es ift gewifs beifällig zu begrüfsen, wenn unfere reproducirenden Künftler fich auch in originalen Compofitionen verfuchen und üben, aber wir wünfchen und empfehlen ihnen, bevor fie mit den Dingen vor die Öffentlichkeit treten, mehr Selbftkritik. Behielten fie dergleichen Arbeiten in ihren Mappen, Niemandem würde es beifallen, fie unberechtigten Ehrgeizes zu zeihen.

Lorenz Ritter bietet mit feinem wirkungsvollen Blatte „Das Sacramentshäuschen in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg" nichts Neues. Die Eilfertigkeit, mit der Mannfeld feine Original-Radirungen, wie



Autotypie von Angerer & Göschl nach einer Naturaufnahme. (Der Ankogel vom Seebachthale.)

Befprechungen.

Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg, von Max Friedländer. (Leipzig 1891, E. A. Seemann, 175 S., 3 Tafeln in Lichtdruck).

Dem poetifchen und originellen Maler von Regensburg wird neuerdings eine ganz befondere Beachtung gefchenkt. Nun hat Max Friedländer ihm eine eigene Monographie gewidmet. Dies ift gewifs ein löbliches Unternehmen, da Altdorfer es wie nur irgend einer verdient; zudem ift die Sache auch mit weniger Schwierigkeiten verbunden, als bei andern Künftlern, weil Altdorfer ein fo ungemein charakteriftifcher Meifter war und die löbliche Eigenfchaft hatte, faft alle Bilder, Kupferftiche und Holzfchnitte und einen grofsen Theil feiner Handzeichnungen mit Monogramm zu verfehen. Leider entfpricht aber die Ausführung bei Friedländer keineswegs dem lobenswerthen Vorfatze. Das Buch ift zu rafch in die Welt gefetzt. Quartum prematur in annum. Auf diefe Weife ift eine unglaubliche Menge von Anmerkungen entftanden, die zum grofsen Theil keine eigentlichen find, fondern in den Text hätten verarbeitet werden follen. Wir möchten dem Verfaffer, dem es ja an Talent nicht fehlt, dringend den Rath geben, ehrlich pater peccavi zu fagen und das Werk einer gründlichen Umarbeitung zu unterziehen, auch das Verzeichnis der Stiche und Holzfchnitte nicht wegzulaffen. Denn kann er unferer Sympathie ficher fein.

Ich hatte vor zwanzig Jahren für Mayer's Künftlerlexicon, deffen zweiter Redacteur ich damals gewefen bin, den Artikel „Altdorfer" gefchrieben, weil kein Specialift da war. Gereift bin ich keineswegs damals auf Altdorfer, hätte auch keine Zeit dazu gehabt. So entftand eben eine im wefentlichen compilatorifche Arbeit. Viele der bei mir erwähnten Werke des Meifters hatte ich überhaupt gar nie einmal, wenn auch nur flüchtig, gefehen, und nur von den in München, Augsburg und Regensburg vorhandenen Dingen hatte ich eine zureichende Kenntnis, auch mufste ich mich auf Notizen von L. Gruner (Dresden), Weffely (Berlin), R. Bergau (Nürnberg) etc. verlaffen. Ich habe noch eine Maffe ähnlicher Artikel für das Lexicon gefchrieben, deren nothgedrungene Mangelhaftigkeit ich gar nicht leugne. Friedländer behandelt nun den Artikel im Text in ungerechtefter Weife, und feine nachträgliche Anerkennung im Vorwort („trefflich") kann ich gar nicht einmal annehmen, weil dies Epitheton in der That gar nicht am Platze ift.

Der Verfaffer möchte Dürer als den urfprünglichen Beeinfluffer Altdorfer's ftreichen. Schon in den frühesten Arbeiten Altdorfer's jedoch ift eine Kenntnis des Meifters deutlich, und man darf wohl behaupten, ohne den Vorgang des bahnbrechenden Nürnbergers wäre Altdorfer nicht Altdorfer geworden. Auf Seite 6 und 7 polemifirt Friedländer ausführlich gegen die Beeinfluffung der Altdorfer'fchen Faltenbildung durch die Dürer'fche. Nun vergleiche man aber die Faltenbildung der vor Dürer ausgebildeten Meifter mit der Altdorfer'fchen und man wird finden, wie fehr die Knitterigkeit und das unruhige Gefältel der letztern auf dem Vorgange Dürer's beruhen müffen. Sehr inftructiv ift zum Beifpiel die von Friedländer reproducirte Zeichnung von 1506, auch die Kupferftichmadonna von 1507 (B. 15) ift belehrend. Ferner hat uns Lehrs mitgetheilt, dafs die Kupferftichmadonne mit der Sternenkrone von 1509 (B. 16) im Wefentlichen nur eine freie Umbildung von Dürer's Stich von 1508 ift. Wie fehr vom Geifte des weithin wirkenden Nürnbergers beeinflufst ift nicht auch das Berliner Bild von 1510? Dafs deshalb Altdorfer ein fclavifcher Nachahmer Dürer's gewefen fei, hat noch Niemand behauptet, man hat ftets feine Eigenthümlichkeiten und feine befondere Stellung anerkannt. Ein „Hinbewegen" Altdorfer's zu Dürer im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts, wie es Friedländer annimmt, ift eine Ausgeburt der Phantafie.

Beffer ift der italienifche Einflufs auf Altdorfer (Seite 81) und feine fpätefte Kunftweife von Friedländer gefchildert, auch die Vertheilung der Holzfchnitte, Kupferftiche und Radirungen je nach der Lebenszeit wird in der Hauptfache richtig fein. Bei diefen graphifchen Blättern fehlt es überhaupt nicht an treffenden Bemerkungen.

R. Vifcher hielt den Ulmer M. Schaffner für den Lehrer Altdorfer's. Zu diefer unwahrfcheinlichen, auch von Friedländer bekämpften Hypothefe hat offenbar das Gemälde Chriftus am Kreuz bei Herrn Hamminger zu Regensburg den Anftofs gegeben. Darin allerdings hat Vifcher Recht, wenn er das citirte Bild dem Schaffner zufchreibt; durch neuerlichen Augenfchein habe ich mich von Vifcher's treffender Beobachtung überzeugt.

Friedländer hatte als Hiftoriker die Pflicht, die Entwicklung der Altdorferfrage, wie fie fich in der Literatur vollzog, getreu darzuftellen. Trotzdem verfchleiert er meinen Antheil hierbei in der unverantwortlichften Weife. Obwohl ich bereits 1887 (Kunftchronik XXIII, 17. Nov.) den Regensburger Altar von 1517 dem Altdorfer zurückgegeben habe, bringt Friedländer wider allen literarifchen Comment nicht weniger als dreimal im Buche meine urfprüngliche Bezweiflung vor und ftellt Janitfchek (S. 48), an die Spitze, als habe diefer das betreffende Werk zuerft dem Altdorfer zurückerftattet. Nicht minder verdunkelt er den wirklichen Thatbeftand bezüglich des Rehlingeraltars, auch hier ftellt er Janitfchek voran, obwohl ich der erfte war, der in erwähntem Auffatze die ganze Gruppe aus Altdorfer's Werk befeitigt hatte. Bis auf meine Arbeit galten die betreffenden Gemälde unbeftritten als Altdorfer. Dadurch hatte ich freie Bahn gemacht und ein Glied aus dem Wege geräumt, das bei der Charakterifirung Altdorfer's und der Attribution feiner Werke grofse Verwirrung angerichtet hatte. Was nun die Gruppe von Bildern anbelangt, die mit dem Rehlingeraltar zufammenhängen (Friedländer führt fie auf Seite 133 nach meiner Zufammenftellung in der Kunftchronik und im Repertorium XII, 42 und XIII, 278 auf), fo bemerke ich hier blos, dafs fie „aus äufsern und inneren Gründen" nicht von einem Augsburger gemalt fein können, fondern gute Scorel's find. Ich werde diefe Frage noch einmal beleuchten. Dafs auch das treffliche Bildnis des Dr. Gg. Angerer zu Innsbruck von derfelben Hand ift, unterliegt trotz Friedländer's gegentheiliger Behauptung keinem Zweifel. Drollig ift, wie er bei dem Angerer die Autorfchaft Scorel's zugleich aber auch die eines einheimifchen Brixener Künftlers für möglich hält.

Leider hat die unglückliche APT-Hypothefe eine weitere Verwirrung hervorgebracht. Im Hofe des Fuggerhaufes zu Augsburg befinden fich Refte von Wandmalereien, die Julius Gröfchel in feiner trefflichen Unterfuchung (Repertorium XI, S. 247) als Arbeiten von H. Burgkmair nachgewiefen hat. Nun aber werden gar noch (Friedländer S. 96 und 171) die Majuskeln APT des Rehlingeraltares als die des Verfertigers diefer Fresken herbeigezogen. Waagen hatte nämlich ein Zeichen A 1516 auf den letzteren angebracht gefehen. Bei der Flüchtigkeit der Waagen'fchen Beobachtungen ift es wohl erlaubt an der Exiftenz diefes A zu zweifeln, aber wenn es auch da war, fo kann es irgend eine andere Bedeutung gehabt haben (etwa Anno, oder was anderes). Für Waagen war mit dem Zeichen A der Altdorfer, für Friedländer der Apt fertig. Wie unklar aber Waagen über Altdorfer dachte, beweift die Thatfache, dafs er den Rehlingeraltar und die total verfchiedene Geburt Chrifti in ein und derfelben Galerie für Werke eines Meifters hielt. Klarer dürfte Friedländer auch nicht über Apt denken. Ich habe die Gemälde des Fuggerhofes feit 1865 oft und noch in einem Zuftande gefehen, wo ein Schlufs auf den Autor wohl erlaubt war und habe nie an Burgkmair's Autorfchaft gezweifelt. Freund Eifenmann kann mir beftätigen, dafs ich bereits 1873 oder 1874 mit ihm in diefem Sinne gefprochen, und in dem erwähnten Artikel der Kunftchronik vom 17. November 1887 habe ich es auch literarifch betont (Gröfchel's Auffatz war damals noch nicht erfchienen, vergleiche auch Gröfchel im Repertorium XIII, S. 113). Auch nicht das Geringfte haben diefe echt Augsburgifchen, vom Geifte der Renaiffance bereits berührten Wandbilder mit dem fteinharten und bunten Rehlingeraltar gemein. Diefer Verwirrung mufs energifch a principio entgegengetreten werden.

Im Kloſter St. Florian bei Enns in Oberöſterreich finden ſich nicht weniger als ſechzehn Tafeln, die unter dem Namen Altdorfer gehen. Zwölf dieſer Tafeln, welche die Paſſion Chriſti (8 Nummern), Vorgänge aus dem Martyrium des heiligen Florian (3 Nummern) und den heiligen Sebaſtian darſtellen, gehören ſicher zuſammen und bildeten wohl den Beſtand eines am 26. April 1509 geweihten Altares. (Vgl. A. Czerny, Kunſt und Kunſtgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886). Dann ſind noch vier kleinere Tafeln vorhanden. Zwei derſelben verſinnlichen den Abt Peter, das Krucifix anbetend und die Heiligen Margaretha und Barbara neben einander ſitzend. Dieſe beiden Bilder gehören offenbar zuſammen. Desgleichen ſind unzweifelhafte Pendants zu einander die Grablegung Chriſti und die Auferſtehung; dieſe haben unbedeutend kleinere Breiten-, aber beträchtlich kleinere Höhenverhältniſſe als die beiden vorgenannten Bilder, weshalb es zweifelhaft iſt, ob ſie zu Einem Altärchen gehörten. Der Name Altdorfer iſt nicht anzutaſten, wie auch Friedländer annimmt, der übrigens dieſen ſechzehn Bildern, die für die Charakteriſtik des Künſtlers hochintereſſant ſind und ſchon durch ihre Zahl in's Gewicht fallen, nicht die erforderliche Aufmerkſamkeit geſchenkt hat. Friedländer bezweifelt die Echtheit der Jahreszahl 1518, die ſich auf der Auferſtehung rechts oben findet. Mit Unrecht; ich habe das Bild unterſucht und gefunden, daſs an der Gleichzeitigkeit der Jahreszahl mit dem Bilde nicht zu zweifeln iſt, es iſt genau dieſelbe Farbe. Die Entſtehung der beiden Pendants, Grablegung und Auferſtehung im Jahre 1518 iſt alſo geſichert. Auch die zwei anderen Tafeln, Barbara und Margaretha und der Abt mögen in dieſe Zeit fallen. Dieſe vier Bilder ſind höchſt vorzüglich, die Auferſtehung von wunderbar märchenhafter Stimmung und das Porträt des Abtes von feiner Charakteriſtik. Sicher nicht gleichzeitig oder gar um 1520 entſtanden, wie Friedländer annimmt, ſind die vierzehn groſsen Altartafeln; ſie zeigen Altdorfer's Stil noch in gröſserer Unreife und ſind wohl nicht unbedeutend früher zu ſetzen. Die Verwendung von Renaiſſancemotiven kann nicht dagegen ſprechen, da ſich bei Altdorfer ſchon ziemlich früh Bekanntſchaft mit ſolchen zeigt. Die Ausführung dieſer Altarblätter iſt, wie damals üblich, ungleich, diejenigen, welche offenbar die Auſsenſeite bildeten, ſind flüchtig behandelt.

Bereits zu gröſserer Mäſsigung durchgedrungen und wohl um 1519—1521 zu ſetzen, ſind die Quirinusdarſtellungen in Siena und Nürnberg, ferner die Anbetung der Könige in Sigmaringen (ich urtheile hier allerdings blos nach dem Eindrucke einer Photographie).

Das Gemälde mit den beiden Johannes im (katholiſchen) Katharinenſpital zu Regensburg, zeigt links unten auf einem Stein das Monogramm und die Jahreszahl 1520. Friedländer meint, es ſei nicht übermalt, doch ſehr vernachläſſigt und mit einer dicken Schmutzſchichte überdeckt. Das iſt unrichtig. Es finden ſich zahlreiche Übermalungen und elend geflickte Partien, wo die Farbe abgefallen war, auch fehlt es nicht an Verputzungen. Das Bild iſt offenbar vor einigen Jahrzehnten einer „Reſtauration" unterzogen worden. Es ſoll jetzt gereinigt werden, was ihm auch ſehr Noth thut, ich fand es bei dem Maler O. Zacharias in Regensburg, der es aber noch nicht angerührt hatte. Es iſt merkwürdig, wie auffallend gerade in dieſem Bilde, wo wir einen breiten Vortrag und für Altdorfer ungewöhnliche Dimenſionen haben, die Behandlung der Äſte, beſonders der dürren, an die Gruppe der Bilder erinnert, die mit dem ſogenannten Grünewald, Chriſtus am Kreuz, von 1503 in Schleiſsheim zuſammenhängen.

Altdorfer's Wandmalereien aus dem Bade des Biſchofshofes ſetzt der Verfaſſer um 1520. Ich hatte auf einem Frauenkopf die Jahreszahl 1517 und darunter das Monogramm eines Beſuchers eingekratzt gefunden. Der Altdorferbiograph meint nun, man könne auch 1577 leſen. Das iſt jedoch unmöglich, da der Querſtrich des „7", wie er in damaliger Zeit noch üblich war, gar keinen Platz hätte. Es iſt eine deutliche Eins, wobei beim Aufdrücken oben behufs des Einkratzens die Farbe ausgeſprungen iſt. So iſt auch bei der folgenden Zahl die Farbe oben ausgeſprungen, und doch iſt die Sieben nicht zu verkennen. Gerade dieſe letzte Zahl beleuchtet in draſtiſcher Weiſe die Unmöglichkeit, daſs die vorhergehende ebenfalls „7" ſei. Die primitive und die einfachſten Formen wiederholende Renaiſſancearchitektur kann nicht als Gegenbeweis angeführt werden. Wer mit der bildenden, beſonders auch mit der vervielfältigenden deutſchen Kunſt vertraut iſt, weiſs, daſs um 1516 die Kenntnis von Renaiſſanceformen auch auſserhalb Augsburgs genügend verbreitet war. Vergleiche unter anderen die Zeichnung Dürer's in Baſel von 1509. Die Modellirung des Nackten dient ebenſalls angeſichts der vorzüglichen Modellirung des auferſtehenden Chriſtus von 1517 (Altar im hiſtoriſchen Verein) nicht als Gegenbeweis. Auch die Typen ſcheinen mir viel eher in dieſe Zeit zu paſſen. Die Photographien beweiſen nicht minder die Überſchlankheit, wie ſie Friedländer ganz richtig für die frühere Zeit angegeben hatte. So wie man ſich die vollſtändigen Geſtalten conſtruirt, kommt eine zu kleine Kopfgröſse heraus — total abweichend von der Zeit und Art des Suſannabildes. Geſchweige alſo, daſs die inneren Gründe die Jahreszahl 1517 dementirten, unterſtützen ſie ſich noch. Es ſteht nichts im Wege, die Entſtehung dieſer Gemälde um 1516—1517 zu ſetzen. Abgeſehen von der beſprochenen Jahreszahl habe ich noch andere Inſchriften gefunden. So iſt bei der groſsen Platte, wo zwei Badende ſich miteinander beſchäftigen, auf der Bruſt der Frau das Monogramm HD eingekratzt und auf der Stirne des Mannes, in Charakteren des XVI. Jahrhunderts, der Name Iobſt ſtharperger (für die richtige Entzifferung des letzten Namens kann ich nicht garantiren, da ich dazu die Platte hätte im Licht ſehen müſſen).

Über die Madonna von Auſhauſen habe ich im Repertorium 1890, Seite 279, geſchrieben. Ich lernte das Bild erſt kennen, als es nach München zur Reſtaurirung gebracht war (in meinem Lexiconartikel iſt es nach den vorhandenen Quellen aufgeführt). Was Friedländer hierbei vorbringt, ſteht bereits in meinem Aufſatze, den er leider überſehen hat. Seine Angabe, daſs das Bild genau nach der Zeichnung Dürer's ausgeführt ſei, iſt unrichtig, da ſich zahlreiche und weſentliche Änderungen finden. Ich habe im beſagten Aufſatze darauf hingewieſen, daſs wir hier einen Nürnberger, dem W. Traut verwandten Künſtler vor uns haben. Friedländer theilt mit, daſs Bayersdorfer und Hauſer die Tafel dem W. Traut ſelbſt zuzuſchreiben geneigt ſind. Dagegen habe ich Bedenken. Die Verwandtſchaft mit Traut, beſonders in der Farbengebung, iſt unverkennbar, jedoch finden ſich von ſeinem Altar im Nationalmuſeum nicht unweſentliche Verſchiedenheiten. Das Bild von 1514 zeigt überall die Vorzeichnung, das Auſhauſener nicht, im erſteren iſt zu Verzierungen Gold verwendet, im letzteren nicht, und gänzlich weicht die Landſchafts- und Baumbehandlung ab. Es läſst ſich nicht leugnen, daſs die Wiedergabe des Laubwerks in dem Auſhauſener Bilde eine täuſchende Ähnlichlichkeit mit der auf Springinklee's Holzſchnitten hat (vergleiche meine Charakteriſtik Springinklee's in der Chronik für vervielfältigende Kunſt 1891, Seite 11). Nach Holzſchnitten iſt allerdings ſchwer ein Gemälde zu beſtimmen, doch iſt wenigſtens die Frage wohl erlaubt, ob wir nicht ein Bild von Springinklee vor uns haben. W. Traut möchte ich nicht ausſchlieſsen, aber doch blos in zweiter Linie vorſchlagen. Von W. Traut habe ich zwei weitere Holzſchnitte gefunden. Der eine (figurenreiche) befindet ſich in den Uffizien unter Nummer 228 als „Ignoto" ausgeſtellt, es trägt das Datum 1511, der andere iſt das Titelblatt zu dem „Nutebarlichen Büchlein" des Johann von Staupitz, Nürnberg 1517 (reproducirt in Muther's Bücherilluſtration Tafel 214a als „vielleicht von Dürer" und in Baum's Kirchengeſchichte, II. Auflage, Seite 305). Dem W. Traut habe ich auch einen nicht unbeträchtlichen Antheil an Dürer's Ehrenpforte zugewieſen (Chronik für vervielfältigende Kunſt 1891, S. 11). Seitdem ich das Monogramm des Künſtlers im Halliſchen Heiligthumsbuche entdeckte, iſt nunmehr eine nicht unbedeutende Anzahl von Holzſchnitten Traut's bekannt geworden. Den von mir gleichfalls dieſem Künſtler im Repertorium XII, Seite 302, zugewieſenen heiligen Auguſtin von 1518 haben Hirth & Muther kürzlich in der VIII. Lieferung Nummer 60 ihrer Meiſterholzſchnitte reproducirt.

Die Maria mit dem Kind von 1511 in der Galerie Liechtenſtein habe ich 1890 auf eine briefliche Bemerkung Scheibler's hin, daſs ſie ein rohes Machwerk und ſicher nicht von Altdorfer ſei, geprüft, ich kann dieſes Verdict nur beſtätigen. Als ich das Bild in den Artikel des Künſtlerlexicons aufnahm, war es mir völlig unbekannt. Den Altar in der Prälatencapelle zu Melk habe ich vor Kurzem ebenfalls kennen gelernt. Von Altdorfer iſt hier gar keine Rede, aber auch die Anſicht Friedländer's, daſs die Gemälde einigermaſsen „an die Werke des Tiroler

Malers Andreas Haller" erinnern, kann ich nicht theilen. Friedländer's Beschreibung ist nicht richtig: die abgesägten Rückseiten bilden drei Stücke und stellen die Heiligen Petrus, Koloman und Katharina dar.

Die Arbeiten des bairischen Hofmalers Hans Schwab führt Friedländer auf Seite 137 in der Hauptsache nach meiner Liste auf; hier hat er wenigstens die Gnade, mich zu citiren, nur hätte er nicht verschweigen sollen, dass ich zuerst im Jahre 1824 den Namen des Hans Wertinger vorgeschlagen habe, weil nämlich dessen beglaubigtes Werk in Moosburg mit den andern Bildern so sehr übereinstimmt. Vergleiche auch R. Muther, Zeitschrift für bildende Kunst XIX, Seite 300, der für die beiden Porträts der Pinakothek an Caspar Clostigl denkt.

Auf Seite 140 führt der Verfasser zwei rohe Bilder im evangelischen Krankenhause zu Regensburg auf und bekämpft den Namen Altdorfer. Dieselben führen aber dort gar nicht diesen Namen.

Des Verfassers Katalog der Zeichnungen Altdorfer's ist, so weit ich es controliren kann, sehr mangelhaft. Soviel Fehler sollten doch einem Specialisten nicht begegnen.

Bei der Nummer 19, Madonna von 1511, München, hat er mich allerdings von der Unhaltbarkeit meiner, wenn auch mit Vorsicht ausgesprochenen Zweifel überzeugt. Das Münchener Cabinet besitzt noch eine Zeichnung, Inneres einer gothischen Kirche, datirt 1510. Friedländer lässt sie aus, sie scheint mir aber trotzdem von Altdorfer's Hand.

Die Frankfurter Zeichnungen nennt Friedländer zweifelhaft. Ich kenne davon nur (nach dem Facsimile in Klinkosch's Auctionskatalog) das Blatt mit den Heiligen Margaretha und Barbara, das als Studie für die Darstellung in St. Florian gedient hat; dasselbe scheint vollkommen echt. Das Dorf am See von 1510, ebenfalls in Hochätzung bei Klinkosch, ist offenbar ein W. Huber; die Örtlichkeit dürfte wohl herauszubringen sein, der Seeprospect von 1510 im germanischen Museum stellt den Mondsee dar (gefällige Nachricht des Herrn Stiftspropstes M. Klunslofer in Seekirchen).

Auf Seite 154 spricht der Verfasser von vier Blättern, die in der Auction G. Börner (Februar 1891) dem Altdorfer zugeschrieben waren. Er nennt diese Blätter, die sich jetzt im königlichen Kupferstichcabinet zu München befinden, zweifelhaft, am ehesten seien noch von Altdorfer die steinerne Brücke und besonders die Gebirgslandschaft von 1515. Sie sind jedoch sämmtlich unzweifelhaft nicht von Altdorfer, besonders auch nicht das Blatt von 1515, das ein charakteristischer Wolf Huber ist.

Von den Zeichnungen der Albertina ist Friedländer's Nummer 28 durch das echte Monogramm gesichert. Nummer 29 hält Friedländer für einen Altdorfer, doch ist das Täfelchen mit Zeichen und Jahreszahl falsch, das Blatt überhaupt nicht von Altdorfer. Nummer 30 ist von ihm (so auch Friedländer), Nummer 31 dagegen sehr zweifelhaft. Bei Nummer 32 hält der Verfasser die Autorschaft unseres Meisters für glaubhaft, was ich nicht finden kann. Bei Nummer 33 mit der gefälschten Inschrift H. Burgkmair stimme ich mit dem Verfasser (unabhängig) überein, dass es eine charakteristische Arbeit Altdorfer's ist. Bei Lit. b, Seite 156, Predigt Johannes des Täufers, streicht Friedländer Altdorfer's Namen, meint aber das Datum 1510 sei acht. Ich kann das nicht finden, das Datum ist offenbar von derselben Hand gefälscht, die auch das Monogramm fälschte; das Blatt ist von einem späteren manieristischen Niederländer. Lit. c, Seite 157, als „Dürer", Entwurf zu einem Flügelaltar, ist nicht von Altdorfer, wie Waagen meinte, das hübsche Blatt ist von einem Schüler Dürer's, von dem auch noch ein Pendant dazu da ist.

Prag, Sammlung Lanna, Christus am Kreuz. Bei dieser Zeichnung erlaubt sich Friedländer ein eigenthümliches Verfahren. Herr von Lanna hatte auf meine Bitte für mich eine Photographie herstellen lassen, die ich zu W. Huber legen liess. Da mir aber — wahrheitsgemäss — die Sachlage unklar war, und ich einen Zusammenhang mit Altdorfer nicht für unmöglich hielt, auch in das Original noch einmal Einsicht nehmen wollte, so hatte ich vorläufig keinen literarischen Gebrauch davon gemacht. Friedländer entdeckte nun auf der Rückseite der Photographie die Bleistiftnotiz W. Huber und trompetete dies ohne Weiteres, gegen mich polemisirend, in die Welt hinaus. Dieselbe Composition kommt auch in Erlangen vor, doch roher und von grösseren Dimensionen. Ich hoffe auf die Frage zurückzukommen, wenn ich auch die Frankfurter und Berliner Exemplare gesehen habe. Bis dahin verbitte ich mir jede weitere Ausbeutung der Sache. Friedländer hat übrigens noch eine Bleistiftnotiz von mir in München entdeckt (Seite 175, Anmerkung 129) nämlich auf einer Copie Jacob Savery's nach Altdorfer. Hierbei nennt er mich im Gegensatze nicht, hier sagt er nur: „eine Notiz auf der Rückseite." Es hätte sich doch wohl geschickt, dass er sich bei mir um den Thatbestand erkundigt hätte.

Florenz, Uffizien, als Hopfer ausgestellt, eine Beweinung Christi, mit der Jahreszahl 1513, aber ohne Monogramm, ist ein höchst kennzeichnender Altdorfer.

In der Zeitschrift für bildende Kunst 1890, Kunstchronik Sp. 385, hatte ich bemerkt, dass ich noch weitere Holzschnitte von G. Lemberger und ein Bild in Schleissheim gefunden habe, welches viele Verwandtschaft mit seiner Manier habe. Ich versprach darauf zurückzukommen. Dies verdreht Friedländer nun dahin: „Das Bild in Schleissheim wollte W. Schmidt vermuthungsweise dem G. Lemberger zutheilen. Ohne ausreichende Gründe." Das ist doch stark.

Auf Seite 164 meint Friedländer, die Thatsache, dass die nordischen Meister um 1500 eine Vorliebe für romanische Baukunst haben, sei bisher wenig beachtet worden. Das ist falsch, die Erscheinung war längst bekannt und besprochen. Als einen Protest gegen die Gothik kann ich übrigens diese Anwendung romanischer Formen nicht auffassen, sondern als ein Bestreben, einen gewissen, der altchristlichen Zeit angemessenen Hintergrund zu bringen, soweit dies die nordischen Künstler vor dem Eindringen der Renaissance eben überblicken konnten.

München, September 1891. Wilh. Schmidt.

Die photographische Kunstanstalt von **Angerer & Göschl** in Wien hat an ihre Freunde und Gönner ein Album ausgezeichneter Proben zinkographischer Vervielfältigungen verschickt. Zwei der in diesem Album vorgelegten Blätter, vorzügliche Autotypien nach einer Naturaufnahme (der Ankogel vom Seebachthal) und nach einer Kohlenzeichnung bringen wir in dieser Chroniknummer zum Abdruck. Die Feinheit des Netzes thut weder dem künstlerischen Vorbilde noch der Klarheit der Naturaufnahme Eintrag, die Wirkung beider Hochätzungen ist klar und kräftig. Jedes der übrigen Albumblätter ist in seiner Art nicht minder vollendet als die Proben, welche wir, dank dem freundlichen Entgegenkommen der Verfertiger, hier abdrucken, so die Autotypien nach Kohlenzeichnungen von Marqués, Scarfelli, nach Ölbildern von Robert Russ, Schjötz und nach einigen getuschten Zeichnungen. Besonderes Lob heischen die Chromotypien von Angerer & Göschl, in ihrem Album finden sich ein paar zinkographische Reproductionen nach Aquarellen von Hans Schwaiger (Rübezahl) und A. Trentin (Coquette), welche den Charakter der Originale gut wiedergeben. Die „Graphischen Künste" werden in ihrem XV. Jahrgang eine Chromotypie dieser Art von Angerer & Göschl nach einem Aquarell von Hans Schwaiger veröffentlichen.



Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handschriften für die Graphischen Künste und die Chronik für vervielfältigende Kunst sind an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luftbadgasse 17, zu richten.

Mittheilung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Die im vierten Hefte des XIV. Jahrganges der Graphischen Künste zum Abschluss gebrachte Studie von **Dr. Wilhelm Bode** über

Die grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Schwerin

gelangt im November 1891 in vornehmer Ausgestattung als Sonderabdruck zur Ausgabe. Das Werk enthält 42 Kunstbeilagen ausser dem Texte und im Texte 41 Illustrationen, in Radirung, Holzschnitt und Zinkätzung. Die Radirungen rühren her von Wilhelm Hecht, Peter Halm, Wilhelm Krauskopf, Ludwig Kühn, Wilhelm Rohr.

Der Text fasst mit dem Register 180 Seiten.

Preis ungebunden . . . fl. 30.— = RM. 60.—
Preis gebunden . . . . . „ 36.— = „ 72.—

Die Schweriner Galerie bildet den dritten Band von Bode's **Bilderlese aus kleineren deutschen Gemälde-Galerien**, deren zwei früher erschienene Bände die Oldenburger Galerie und die Wesselhoeft-Galerie in Hamburg behandelten.



DER KUPFERSTICH IN RUSSLAND WÄHREND DES XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS.

Während im Weſten Europas bereits im XVI. Jahrhunderte die Kupferſtechkunſt in Deutſchland, in Italien und in den Niederlanden in hoher Blüte ſtand, begegnen wir dem Kupferſtich in Ruſsland erſt ganze zwei Jahrhunderte ſpäter. Der Holzſchnitt genügte den dürftigen Kunſtbedürfniſſen der damaligen Bevölkerung des moskowitiſchen Czarenthums vollkommen und auch er fand ja kaum mehr Verwendung als in der Form von Miniaturen und Initialen zur Ausſchmückung von Schriften kirchlichen Charakters.

Der älteſte Kupferſtich, dem wir in Ruſsland begegnen, ſtammt aus dem Jahre 1647. Es iſt das ein Titelblatt zu einem Werke taktiſchen Inhalts und zudem meint ein Kenner wie W. Staſſow, daſs es in — Holland geſtochen und gedruckt worden ſei, wenn auch die Zeichnung in Ruſsland angefertigt wurde. Es enthält das Blatt eine Inſchrift (ebenfalls geſtochen) umgeben von Pflanzenornamenten; oben iſt ein zweiköpfiger Adler angebracht, unten befinden ſich eine Anzahl von Scenen aus dem militäriſchen Leben.

Gleich dem Holzſchnitt fand ſomit auch der Kupferſtich bei uns Eingang in Folge Czariſchen Willens und wie in beiden Fällen die Kunſt aus dem Weſten übertragen wurde, ſo iſt es auch beide Male der Süden, in dem ſie zunächſt eine hervorragende Pflegeſtätte findet. Der Kiew'ſche Stecher und Ätzer Leontji Taraſſawitſch, aus Tſchernigow ſtammend, war der beſte und bedeutendſte in der ganzen zweiten Hälfte des XVII. und zu Beginn auch noch des XVIII. Jahrhunderts. Er übertraf die Moskowiten Truchmenski, L. Bunin und W. Andrejew und auch ſeine Landsleute Schtſchirski und Galachowski, J. Strſhlbinki und S. Ssamoilowitſch. Wenn dieſe und einige andere zumeiſt nur nach ausländiſchen Muſtern arbeiteten und in der Regel ſchlechte Zeichner waren, ſo daſs ihre meiſten Arbeiten nur den Eindruck ſchlechter holländiſcher Stiche machen, ſo zeichnete ſich Taraſſawitſch durch gute und ſaubere Zeichnung, ſichere, kräftige und dabei doch leichte Grabſtichel- und Nadelführung (er ätzte ſogar mehr als er ſtach), durch Geſchmack und gute Erfindung aus. Er war auch der erſte Porträtiſt in Ruſsland und ſeine Bildniſſe der Czarewna Sofia und des Fürſten W. W. Golizyn ſind auch heute noch ſehr geſuchte Blätter.

Auch Truchmenski und Bunin verriethen Talent, blieben aber doch immer Copiſten. Sie arbeiteten in der Oruscheinaja Palata (Zeughausverwaltung) vornehmlich für den Czariſchen Hof, der außer ihnen noch eine ganze Reihe anderer Stecher beſchäftigte, zu deren Ausbildung aber ſtets Ausländer berufen wurden. Übrigens hatten ſie nicht blos Vignetten und Illuſtrationen anzufertigen, ſondern auch Stempel zu ſchneiden, Ornamente für Tafelgeſchirr zu entwerfen u. dgl. Was die Illuſtrationen betrifft, ſo wurden ſie nicht nur für geiſtliche Bücher geliefert, ſondern vielfach auch für hiſtoriſche Schriften und für Dichtungen, wie denn namentlich Polozki's „Comödie vom verlorenen Sohn" mit einer intereſſanten Kupfertafel geziert iſt.

In's Publicum drang damals die Kunſt und ihr Cultus natürlich noch gar nicht, ſie fand ein Aſyl nur am Hofe des Großfürſten und in den Klöſtern. Und als Peter der Große zur Regierung kam, ſtand es mit ihr ſogar recht ſchlecht.

Der geiſtig ſo bewegliche, eitle und ſelbſtbewuſste erſte Kaiſer Ruſslands hat jedoch für die Verbreitung der Kupferſtecherei in ſeinem Reiche viel gethan, zunächſt freilich mehr zu Zwecken der Selbſtverherrlichung, als um ihrer ſelbſt willen. Der weitgereiſte Czar, der in Europa viel geſehen und ſelbſt dort bekannt geworden war, hielt was darauf, von ſich reden zu machen und Feſtlichkeiten, die er gab, Siege, die er erfocht, wichtige Staatsacte, die er ausführte, wünſchte er durch Zeichner und Stecher in gebührender Weiſe zu verewigen. Die vielen Bilder und Stiche, die er gleich auf ſeiner erſten Europareiſe ſammelte, ſollten in erſter Linie Muſter und Vorlagen ſein. Gar bald auch berief er zwei namhafte Kupferſtecher in's Land: es waren dies die Amſterdamer Meiſter Adr. Schoonebeeck, der ſelbſt Peter in der Ätzkunſt unterrichtet hat, und deſſen Stiefſohn Peter Picart. Beide gehörten zuerſt der Zeughausverwaltung an, dann ward Picart zur Moskauer und ſpäter, 1714, zur St. Petersburger „Typographie" übergeführt, die bis 1727 beſtand und bei der eine Graveurclaſſe eröffnet ward. Er überlebte ſeinen Stiefvater um mehr als 25 Jahre und, da die letzten Nachrichten über ihn aus dem Jahre 1732 datiren, ſomit auch den Czaren ſelbſt. Von beiden Künſtlern und auch von P. Picart's Sohn, Barnard Picart, ſind eine Menge Arbeiten bekannt, gar verſchiedenen Gegenſtandes: Pläne und Karten, Entwürfe für Kunſtfeuerwerke und Feſtaufzüge, für Schiffe und Gartenanlagen, allegoriſche Zeichnungen und Illuſtrationen zu hiſtoriſchen Epiſoden, auch Porträts. Doch ſind die Blätter meiſtens ſehr ſelten. Von Schoonebeeck führt Rowinski 63 in Ruſsland angefertigte Arbeiten an. Die beſten derſelben ſind die figurenreiche „Einnahme von Aſow", „Die Schlacht von Poltawa" (in der Art G. Audran's), „Das Hochzeitsfeſt Schawki's". P. Picart, der Schoonebeeck nachahmte und andererſeits aus den Stichen deſſen Lehrers de Hooghe ganze Figuren und Gruppen copirte, aber namentlich in der Zeichnung hinter Beiden zurückblieb, obſchon auch Schoonebeeck gerade im Zeichnen ſchwach war, hat eine große Anzahl von Stichen für Werke über Gartenbaukunſt und Schiffsbau geliefert, neben allerlei anderen praktiſchen Zwecken dienenden Blättern. Wirklichen Kunſtwerth haben aber nur wenige, darunter ein Porträt Peter des Großen aus dem Jahre 1717, und der „Einzug der Truppen in Moskau nach der Schlacht bei Poltawa".

Natürlich hatten diese beiden Lehrer in Moskau und St. Petersburg eine große Zahl von Schülern um ſich geſammelt, die alle aufzuführen, uns zu ſehr aufhalten würde. Ich nenne nur als Hervorragendere Alexei und Iwan (1682—1750?), Subow (1677—1745?), von denen der erſtere auch in der manière noire arbeitete, P. Bunin, Tomilow. Im Allgemeinen läſst ſich von der ganzen Schoonebeeck-Picart'ſchen Schule behaupten, daſs ihre Arbeiten ſich durch Flüchtigkeit und Unrichtigkeit der Zeichnung, nachläſſige Technik und große Unſelbſtändigkeit auszeichneten. Und zudem hörte mit dem Tode Peters des Großen (1725) auch die Unterſtützung der Kupferſtecher durch Aufträge von obenher auf, die Schüler der beiden Holländer zerſtreuten ſich im Reiche und ſanken, von der Noth getrieben, zumeiſt zu bloſsen Handwerkern herab, umſomehr als man ſich, wenn es galt, Kunſtblätter zu erhalten, wieder an Ausländer wandte, wie Simoneau, Baquoi, Larmaſſin, J. de Witt u. A. —

Unter Katharina I. und Peter II. (1725—1727—1730) kamen aber wieder zwei bedeutendere Kupferſtecher aus dem Weſten in's Land: Elliger und Chr. A. Wortmann.

Bereits Peter der Große hatte ſich mit dem Gedanken getragen, eine Akademie der Künſte zu gründen, und ein Plan hiefür ward auch vom ſpäteren Staatsrath M. P. Awramow, damals Subalternbeamter in der Zeughausverwaltung, ausgearbeitet worden. Indeſſen kam es nicht zur Verwirklichung dieſer Abſicht, wohl aber wurde bei der gleichfalls von Peter I. begründeten, jedoch erſt im erſten Regierungsjahre ſeiner Nachfolgerin eröffneten „Akademia der Wiſſenſchaften" wenigſtens eine Abtheilung für „die edlen Künſte" geſchaffen. In dieſer Abtheilung nun wurde auch Unterricht in der Stecherkunſt ertheilt, der jedoch zumeiſt nur handwerksmäſsige Zwecke verfolgte. Hierher wurden auch die Schüler der 1727 aufgehobenen Petersburger „Typographie" übergeführt, um zu Stechern für die Illuſtrirung wiſſenſchaftlicher und anderer Werke der Akademiker herangebildet zu werden. Ihre Lehrer waren, außer Elliger und Wortmann, noch Stehlin und ſpäter Stenglein. Unter ihrer Leitung hatten ſie allerlei Anſichten, Pläne, Karten und bisweilen auch Porträts und Darſtellungen von hiſtoriſchen Scenen zu liefern, die



Guido Reni, Maria Magdalena. Illustrationsprobe aus den Meisterwerken der Holzschneidekunst.
Verlag von J. J. Weber in Leipzig (siehe Seite 64).

eben für die Arbeiten der Akademiker bestimmt waren. Einige dieser Schüler, namentlich Ssokolow, Winogradow und Grekow brachten es durch bloſse Routine und Fertigkeit ſo weit, daſs ſie bisweilen ihre Lehrmeiſter überflügelten, andere waren freilich nichts weiter als Handwerker. Immerhin können und müſſen wir aber die Wortmann'ſche Schule, die dreiſsig Jahre umfaſst (jene Graviclaſſe beſtand nämlich, als auch eine „Akademie der Künſte" im Jahre 1750 unter Eliſabeth I. in's Leben getreten war, ruhig fort und ward überhaupt erſt zu Beginn unſeres Jahrhunderts geſchloſſen), beträchtlich höher ſtellen als die Schoonebeeck-Picart'ſche.

Die meiſten Arbeiten der Stecher dieſer Schule finden ſich in den Editionen der Akademie. Höchſt ſelten nur liefen Aufträge von Privatperſonen oder Behörden ein. So wurden in der „Abtheilung für edle Künſte" der Kirilow'ſche Atlas, ein Plan Petersburgs vom Jahre 1738, Anſichten von Kamenoi-Oſtrow für den Kanzler Beſtuſchew angefertigt, etc. Das alles waren Arbeiten, die mit der Kunſt nur wenig zu thun hatten, aber immerhin doch noch mehr, als Projecte für Illuminationen und Feuerwerke und Hoffeſtlichkeiten aller Art, die ebenfalls hier hergeſtellt wurden. War doch J. Stählin, der 1735 aus Deutſchland herüberkam und der Anſtalt, welche er 1747 in eine „Akademie der Künſte bei der Akademie der Wiſſenſchaften" umwandelte, ganze fünfzig Jahre vorſtand, eigens berufen worden „zur Herſtellung allegoriſcher Entwürfe für Feuerwerke und Medaillen." Doch das lag an der Zeit und dem damaligen Bildungsniveau in Ruſsland. Ähnliches war früher ja auch dem Weſten nicht erſpart geblieben. Gar gering waren Kunſtſinn und Kunſtverſtändnis der Petersburger Geſellſchaft, angefangen bei den Hofkreiſen. Man betrachtete eben die Kunſt nicht als ein nothwendiges Ingrediens der Bildung, als ein Bildungsmittel für das Volk, ſondern nur als eine Sache des Luxus und des Glanzes, woran es beſonders unter der Regierung Eliſabeth I. (1741—1761) nicht fehlte, als ein äuſserliches Attribut europäiſcher Civiliſation.

Elliger, von dem namentlich die Tafeln für eine Beſchreibung der Krönung der Kaiſerin Anna Iwannowna (1730—1740) zu nennen wären; wirkte nicht lange, nach 1730 iſt von ihm nichts mehr vorhanden und die erſtgenannten drei ruſſiſchen Stecher übertrafen ihn zudem bald.

Deſto nachhaltiger war das Wirken Wortmann's, der Ende der Zwanziger-Jahre in's Land kam, als er ſich drauſsen namentlich durch ſein Porträt Friedrich Auguſts bereits einen Namen gemacht hatte. Seine Schule zeichnete ſich durch reinen und glänzenden Strich und groſse Gewiſſenhaftigkeit in der Ausführung der Details aus. Geſicht und Hände in den Porträts aus dieſer Zeit zeigen häufig die Punktirmanier, während im Übrigen mitunter die Nadel dem Grabſtichel zu Hilfe kommt. Wortmann ſelbſt, der 1745 wegen ſeines Alters entlaſſen wurde und ſo in Noth gerieth, daſs er ſchlieſslich Picart'ſche Illuſtrationen zum „Telemach" copirte und von kleinen Aufträgen lebte, welche Stählin ihm zukommen lieſs, hat zum Theil zuſammen mit ſeinen Schülern Mattarnovi, J. Ssokolow, Gr. Kalſchalow, A. Grekow, Bernz und Kühler zwei „Beſchreibungen" der Akademie der Wiſſenſchaften und der Krönung Eliſabeth I. herausgegeben, ſowie auch eine groſse Anzahl von Porträts geſtochen, wie die des Grafen P. T. Schuwalow, Benigna Gottlieb, der Gemahlin Biron's, des Czarewitſch Alexei etc. und vor Allem aber das der Kaiſerin Anna, an dem er drei Jahre gearbeitet hat.

Sein beſter Schüler und Nachfolger im Amte war der mehrfach erwähnte Iwan Ssokolow (1717—1756), wohl der bedeutendſte Stecher Ruſslands in der erſten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Seinen Lehrer übertraf er vor Allem durch Kraft und Glanz ſeiner Stiche, aber ein ſchlechter Zeichner war auch er noch immer, ebenſo wie ſein Gehilfe Katſchalow. Zu den ſchönſten Arbeiten Ssokolow's gehören ſein Porträt des Czarewitſch Peter (nach Grot), das Porträt Biron's (unvollendet geblieben, weil der Herzog nach Sibirien wandern muſste), verſchiedene Darſtellungen zu Feſtaufzügen, Vignetten zur Beſchreibung der Krönung der Kaiſerin Eliſabeth u. A.

Es war für die Kupferſtechkunſt eine Blüthezeit. Niemals früher und ſpäter hatte die Graviclaſſe ſo viele Zöglinge aufzuweiſen wie unter ihm. Von ihnen waren beſonders hervorzuheben A. Grekow (1726 bis 1775?) und Jefim Winogradow (1725—1770?), die er noch von Wortmann übernommen hatte, ſowie J. Waſſiljew (1730—1760) und Dm. Geraſſimow (1736—1773), die aber ſchon mehr der nächſtfolgenden Periode angehörten. Die beiden Erſtgenannten ſtanden in der Grabſtichelteechnik ihrem Meiſter nur wenig nach, lieſsen aber in Bezug auf Zeichnung noch mehr zu wünſchen übrig.

Mit Ssokolow's Tode ſchlieſst die Wortmann'ſche Schule ab, in welcher der 1739 von Stählin berufene Meiſter der „manière noire", Stenglin (auch Stenglein), gleichfalls eine Rolle ſpielte (von ſeinen Schülern ſind W. Ssokolow und J. Fedorow bekannter geworden), und der Lehrſtuhl der Kupferſtechkunſt ſtand wieder verwaiſt, denn ihn einzunehmen waren die beſten Schüler Ssokolow's nicht berufen.

Zum dritten Male daher wurde ein ausländiſcher Meiſter verſchrieben. Wie der Schoonebeeck'ſchen Schule die Wortmann'ſche gefolgt war, ſo folgte dieſer die Schmidt'ſche.

Schwer nur lieſs ſich der berühmte Berliner Kupferſtecher Georg Friedrich Schmidt dazu bewegen, nach Ruſsland zu ziehen. Er band ſich auch nur auf fünf Jahre und kehrte nach Ablauf ſeines Contracts, 1762, in ſeine Heimat zurück. Man ſagte ihm nach, daſs er ſich wenig um ſeine Schüler gekümmert und mehr mit der Ausführung von für damalige Zeiten mit fünfhundert bis tauſend Rubel auſserordentlich hoch bezahlten Porträtaufträgen beſchäftigt hätte, von denen er denn auch über ein Dutzend ausführte — aber deſto mehr kümmerten ſich die Zöglinge um ihn, und was ſie von ihm lernten, das war namentlich die feinfühlige, effectvolle Verſchmelzung der Arbeit des Grabſtichels mit der der Nadel. Geraſſimow, Waſſiljew, vor Allem Tſchemeſſow wurden ſo die erſten hervorragenden Peintre-graveurs in Ruſsland.

Im Jahre 1759 trat die erſte ſelbſtändige „Akademie der Künſte" in's Leben (in ihrer heutigen Geſtalt und Organiſation datirt ihre Exiſtenz erſt ſeit 1764, als ihr Katharina II. das auch noch den heutigen Statuten derſelben zu Grunde liegende „Reglement" und „Privilegium" verlieh), obſchon die Kunſtabtheilung für Zeichner und Stecher unter wechſelnden Bezeichnungen bei der „Akademie der Wiſſenſchaften" wie ſchon vorerſt erwähnt wurde, noch lange fortbeſtand. In dieſe neue Akademie ging nun auch Schmidt als „Ober-Graveur" über und ihm folgten faſt alle ſeine Zöglinge, unter denen ſich auch Grekow und Winogradow befanden, obſchon in dem Dresdener J. Chr. Taucher auch für die Graveurclaſſe bei der Akademie der Wiſſenſchaften eine ganz tüchtige Kraft gefunden war, die Ruſsland übrigens ſchon ein Jahr nach Schmidt verlieſs. Zu den beſten Arbeiten des Letzteren, d. h. Schmidt's, gehörten die Porträts Eſterhazy's, Raſumowski's, P. T. und J. J. Schuwalow und das herrliche Bildnis Eliſabeth I., das erſt vierzehn Tage vor ihrem Tode fertig ward und deſſen Tafel eine der Zierden der Collection der Akademie der Künſte bildet. Von manchen Arbeiten ſeiner Schüler gilt die Anſicht, daſs ſie auch ſeine ſeien, und in der That hat er viele Porträts derſelben überarbeitet, immerhin aber dürften Heineke und Jacobi in ihren Behauptungen im „Catalogue raisonné" der Werke Schmidt's mitunter zu weit gehen.

Von ſeinen Schülern, Grekow und Winogradow, die er von Ssokolow überkam, und den eigenen, wie Kolpakow (1740—1771), Geraſſimow, Waſſiljew und Tſchemeſſow (1737—1765), um die Bedeutendſten zu nennen — vermochten faſt alle ſich eine glänzende Technik anzueignen, aber ſeine Kühnheit und den maleriſchen Charakter ſeiner Arbeiten erreichten ſie, mit Ausnahme vielleicht des Letztgenannten, der aber nicht immer in Bezug auf Zeichnung befriedigte, doch nicht. Gleich ihrem Meiſter lieferten ſie hauptſächlich Porträts der Groſsen an den prachtliebenden Höfen der Kaiſerinnen Eliſabeth I. und Katharina II., doch wurden ſie auch mit Reproductionen hiſtoriſcher Ölgemälde und mit Anfertigung von Buchilluſtrationen beauftragt; jedenfalls zeigte ſich im Vergleich zur Zeit Wortmann's in Bezug auf das Object der Kupferſtecherei ein weſentlicher und erfreulicher Fortſchritt.

Weitaus der hervorragendſte aus der Schmidt'ſchen Schule und überhaupt der gröſste Kupferſtecher Ruſslands im ganzen XVIII. Jahrhundert war Jewgraf Petrowitſch Tſchemeſſow, deſſen Thätigkeit aber leider nur ſieben Jahre umfaſste, da er bereits als Achtundzwanzigjähriger 1765 einem Kehlkopfleiden erlag, im letzten Lebensjahre zudem

von dem Vorftande der neuen „Akademie der Künfte" fchwer gekränkt. Dimitri Rowinski hat 1878 eine fehr werthvolle Monographie (in franzöfifcher Sprache mit 17 Porträts) über diefen hochbegabten Künftler herausgegeben und im Weften dürfte er daher von allen ruffifchen Kupferftechern des vorigen Jahrhunderts allein etwas bekannter fein. Er trat 1759 in die Akademie ein und machte fo gewaltige Fortfchritte, dafs er bereits 1760 neben dem jetzt auch in der „Akademie der Künfte" befchäftigten Teucher als Adjunct Schmidt's fungiren konnte. Nach dem Fortgange des Letzteren, 1762, erhielt er für ein Porträt der Kaiferin Elifabeth (in fchwarzer Mantille) die Würde eines Akademikers und zwölf Schüler wurden ihm überwiefen. Jedoch behielt er fie nur zwei Jahre. Denn als 1764 die jetzige grofse Akademie der Künfte in's Leben trat und unter dem Präfidium Bezkib eine Fremdherrfchaft in derfelben Platz griff — ftanden doch an ihrer Spitze Italiener und Franzofen — ward die Taktlofigkeit begangen, dafs man ihn bei der Befetzung des Lehrftuhls der Kupferftechkunft überging. Er überlebte die Kränkung nicht lange, da ein Jahr darauf ihn ein Kehlkopfleiden hinraffte, das er fich durch fein angeftrengtes Arbeiten zugezogen hatte. Kurz vor feinem Tode überliefs er der Akademie für 230 Rubel dreizehn vortreffliche Platten, von denen aufser dem erfterwähnten Porträt Elifabeths das ganz a la pointe sèche ausgearbeitet ift (die erften Drucke zeigen übrigens die Mantille geätzt), das Porträt des Feldmarfchalls Munnich befonders hervorzuheben ift.

Mit Tfchemeffow's Tode beginnt nun eine Verfallzeit der Kupferftechkunft in Rufsland, die bis zu Ende des Jahrhunderts währte, in diefer ganzen Zeit gab es nur zwei hervorragende Kupferftecher: Berffenjew und Skorodumow, aber ihre Wirkfamkeit war nur von ganz kurzer Dauer.

Während das „Graveur-Département" bei der „Akademie der Wiffenfchaften" nach dem Zeugniffe Stählin's zu einer kartographifchen Anftalt herabfank, für welche unter Anderen auch der Nürnberger Roth berufen wurde, lag der Unterricht in der Akademie der Künfte ganz danieder und nach Schmidt's Fortgang beforgten ihn zunächft eigentlich blos ein Letternfchneider und ein Drucker, fpäter der unbedeutende Stecher Stepan Iwanow (1745—1813), dem einige Jahre der 1767 in's Land gekommene A. Radiguez (1721—1795) beigegeben wurde. War diefer auch ein tüchtiger Stecher, der fich durch einen feinen, weichen und reinen Strich auszeichnete und namentlich in Damenporträts excellirte, fo war er andererfeits fehr faul und nichts weniger als ein Lehrer. Auch der bekannte B. L. Henriquez (1732—1805) wirkte feit 1773 eine Zeit lang an der Akademie, aber inzwifchen hatte auch die Zahl der Schüler erheblich abgenommen. Nach ihm gab's an der vornehmften Kunftanftalt keinen einzigen bedeutenden Stecher, ausgenommen eben Iwan Berffenjew (1761—1789) und Skorodumow (1755—1792), von denen der Erftere fehr bald nach Paris zog und dort durch wüften Lebenswandel verkam, nicht ohne aber einige fehr gefuchte Platten zu hinterlaffen, wie namentlich drei für das Prachtwerk der Orleans'fchen Galerie, fowie die Porträts der Gräfin Stroganow und der Gräfin Orlow, während der Zweite von diefen Beiden, der übrigens nicht dazu gelangte, an der Akademie als Hilfslehrer zu fungiren, unter Bartolozzi's Leitung in London fich ganz und gar der Punktirmanier zuwandte, in welcher er mehrere fchöne Bildniffe ruffifcher Granden ausführte.

Zu nennen wären aufserdem überhaupt nur noch etwa Geraffimow und Kalpafchnikow (1744—1804), beide hauptfächlich Porträtiften, die fich mehr privatim befchäftigten, fowie von den Ausländern der berühmte englifche Graveur in „maniera nera" James Walker, der hier von 1780 bis 1801 lebte und in Iwan Sseliwanow einen fähigen Schüler fand.

Der Verfall bezog fich übrigens nicht blos auf die Kunft des Grabftichels und der ihr verwandten Manieren, fondern auf die Kunft überhaupt. Hier kommen mancherlei Gründe in Betracht. Abgefehen von den Übelftänden in der Akademie felbft, auf die wir hier nicht gut näher eingehen können, Übelftände, welche die Entwicklung gar manchen fchönen Talents hemmen mufsten, oft gar fie im Keime erfticken konnten, treten noch andere Factoren hinzu, die zu diefem traurigen Refultate führten. Trotzdem, dafs Künftlerftand und Beruf gefetzlich organifirt und reglementirt worden waren, fcheiterten oft die beften Abfichten an denfelben Klippen des focialen und geiftigen Lebens, die fchon unter Elifabeth I. beftanden. Das Zeitalter der grofsen Katharina war wahrlich nicht arm an fähigen, originalen und äufserft talentvollen Leuten auch auf dem Gebiete der Kunft. Aber fie hatten nicht die Möglichkeit, zur vollen Entfaltung zu gelangen, denn dazu bedurfte es eines hohen geiftigen Niveaus der Gefellfchaft, in deren Kunftvelleitäten indeffen blos der Zufall, die Macht, der Reichthum entfcheidend waren, ohne dafs Gefchmack und Bildung in Betracht kamen. Eine grofse Kluft gähnte zwifchen der genialen und thatkräftigen Kaiferin und der ruffifchen Gefellfchaft ihrer Zeit. So genial und thatkräftig fie auch war und fo viel fich hiezu auch ein nationales Streben gefellte — fie vermochte doch nicht in zwei Jahrzehnten die ganze Gefellfchaft zu einer ihr felbft ebenbürtigen zu machen. Die Bildung diefer war immer noch eine oberflächliche, eine Scheinbildung und zudem felbft da, wo fie eine echte war, dem Vaterländifchen, Nationalen gegenüber fich feindlich verhaltende. Und wie in der Akademie felbft, fo hatte auch fonft im Kunftleben nur das Ausländifche Curs und Werth, vornehmlich die franzöfifche Schule mit ihren mythologifchen Gegenftänden, Allegorien u. f. w. Wie follten aber die Zöglinge der Akademie den Geift derfelben ganz erfaffen können? Der Franzofe, der ja mit feinem Gefchmack damals fo ziemlich im ganzen Weften als Dictator auftrat, mufste dem Ruffen fomit vorgezogen werden, denn diefer blieb im beften Falle immer ein Nachahmer, auf dem Gebiete der Malerei fo gut wie auf dem der vervielfältigenden Künfte, auf welch' letzterem Gebiete die Maffe der Künftler fchliefslich wieder bis auf die Stufe des blos praktifche und technifche Zwecke verfolgenden Handwerks herabfank. Während immer wieder neue ausländifche Glücksritter, bisweilen freilich auch bedeutende Künftler in Petersburg zu Anfehen und Reichthum gelangten, wufsten die aus Paris und Rom zurückkehrenden Penfionäre der Akademie häufig nicht, was fie beginnen follten, denn es fehlte an Aufträgen, zumal auf dem Felde der Kupferftechkunft, wo Radiguez, Henriquez, Walker u. A. den ganzen Bedarf deckten, der fo wie fo kein übermäfsig grofser war, wie überhaupt das Kunftverftändnis ein geringes, obzwar doch gerade unter der Regierung Katharina II. der Grund zu zwei folchen Kunftanftalten gelegt worden war, wie die „Akademie der Künfte" und das Eremitage-Mufeum. Von privater Initiative auf dem Gebiete der Buchilluftration und der Herausgabe von Sammelwerken konnte fomit gar nicht die Rede fein.

Julius Hafselblatt (J. Norden).



Vermifchte Nachrichten.

J. J Weber's Meifterwerke der Holzfchneidekunft find nunmehr bei der 157. Lieferung angelangt. Diefe Sammlung grofser Holzfchnitte zeichnet fich aus durch die einem grofsen, nicht zu wählerifchen Publicum angepafste Auswahl beliebter Werke alter und befonders moderner Kunft. Eine vorzügliche Probe moderner deutfcher Holzfchneidekunft ift das Blatt, das wir in diefer Chroniknummer veröffentlichen (S. 61). Die einzelnen Lieferungen enthalten gewöhnlich zwei Foliobogen (16 Seiten) mit Holzfchnitten und einen illuftrirten Begleit-Text. Der Preis ift äufserft wohlfeil: 1 RM. für die Lieferung.

Von **Georg Hirth's** Formenfchatz find die Hefte X und XI des Jahrganges 1891 erfchienen. Sie enthalten gute Zinkographien nach Werken der Sculptur (Antike, Donatello, Michelangelo, Elhafen, Roffelino), der Malerei (Memling, Reynolds, Rubens, Dürer etc.) und alter Kupferftechkunft. Auch einige chinefifche Motive find vertreten. Der Jahrgang des Formenfchatzes zu 12 Heften koftet RM. 15.

Ein wirklich **Praktifches Tafchenbuch der Photographie** von Dr. E. Vogel ift foeben im Verlage von Robert Oppenheim in Berlin erfchienen, das wir Amateuren und Anfängern in der Photographie angelegentlich empfehlen können. Zahlreiche Abbildungen erleichtern die Lectüre der leicht fafslichen Erörterungen und ausführliche Sachregifter erhöhen die Brauchbarkeit diefes Leitfadens.

Verfteigerung in Leipzig. Bei C. G. Boerner wird am 12. November eine Verfteigerung mehrerer Sammlungen von Kupferftichen und Handzeichnungen ftattfinden. Der Katalog verzeichnet Blätter von Dürer, G. F. Schmidt, A. Oftade (vollftändiges Werk), Rembrandt, Wille, Ridinger, Ludwig Richter, Debucourt (Promenade) etc.

Prämienblätter des fächfifchen Kunftvereines in Dresden. Als Prämie für das Jahr 1890 gelangt jetzt zur Ausgabe Theodor Langer's Stich nach Defregger's Waffenfchmiede. Die Prämie für das Jahr 1891 wird 1892 erfcheinen: ein Heft Stiche von Petzfch, Büchel, Krauffe, Langer, Friedrich. Die Prämie für das Jahr 1892 wird ein Stich Forberg's nach einem Bilde von Karl Sohn bilden.

Im Verlage von L. Schwann in Düffeldorf find die zwei erften Hefte des I. Bandes der Kunftdenkmäler der Rheinprovinz erfchienen. Sie behandeln die Kreife Kempen und Geldern. **Paul Clemen**, welcher im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz diefes Inventar herausgibt, hat feine fchwierige Aufgabe mit Gefchick und Umficht erfafst. Sein Werk darf den beften ähnlichen Arbeiten, wie Steche's Bearbeitung der Denkmäler Sachfens, an die Seite geftellt werden. Die wiffenfchaftliche Leiftung ift ebenfo bedeutend wie die Ausftattung gediegen und typographifch gefchmackvoll.



Die dreimal gespaltene Petitzeile kostet 30 Pfennige.

ANZEIGEN.

Die Auflage der Chronik beträgt 3000 Exemplare.

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

ZU FESTGESCHENKEN GEEIGNET!



Aus der Monographie: Fritz August v. Kaulbach.

Auserlesene Gemälde
der
Galerie Schack in München.

Dreissig Radirungen nach Gemälden der Galerie.
Mit Text von Dr. **Oscar Berggruen.**

Format 36 × 48 *cm*. In eleganter Leinwandmappe. Ausgabe auf chinesischem Papier **45 M. = 22 fl. 50 kr.** Ausgabe auf weissem Papier **36 M. = 18 fl.**

Moriz v. Schwind's Bilder-Cyclus.
Die schöne Melusine.

Elf heliographische Reproductionen nach Zeichnungen von Prof. **W. Hecht.**
Mit Text von **H. Grasberger.**

Format 48 × 62 *cm*. Druck auf chinesischem Papier. — Eleg. Mappe. Preis **36 M. = 18 fl.**

Volksausgabe in zinkographischen Reproductionen.

Format 30 × 40 *cm*. In Mappe **6 M. = 3 fl.**

Wolfram v. Eschenbach's Parcival.

Cyclus von achtzehn Bildern in Photogravüren des k. k. militär-geographischen Institutes in Wien.
Nach den Compositionen von **Edmund** und **August v. Wörndle.**
Mit Text von Prof. **Joseph Seeber.**

Format 35 × 42 *cm*. In höchst eleg. Leinwandmappe. Preis **30 M. = 15 fl.**

Josef v. Führich,
Der verlorene Sohn.

Acht Kupferstiche von **Alois Petrak.**

Volksausgabe 36 × 48 *cm*. In Kartonmappe. Preis **15 M. = 7 fl. 50 kr.**

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart.

Redigirt von Prof. Dr. **C. v. Lützow.**

I. Band.

Geschichte des modernen Holzschnittes.

Mit 254 Textillustrationen u. 48 Holzschnitttafeln. Format 30 × 40 *cm*. Preis broschirt **60 M. = 30 fl.**, in eleg. Leinwandband **68 M. = 34 fl.**

Die grossherzogliche
Gemälde-Galerie zu Oldenburg.

Mit Text von **Wilhelm Bode.**

Format 30 × 40 *cm*. Mit vielen Abbildungen im Text und 19 Kunstbeilagen in Radirungen nach Gemälden der Galerie. In eleg. Leinwandband. Preis **36 M. = 18 fl.**

Die Legende vom heiligen Wendelin.

In 13 Zeichnungen von **Joseph Ritter v. Führich.**
Facsimile-Heliogravüren des k. k. militär-geographischen Institutes.
Mit Text von **Lucas Ritter v. Führich.**

In eleg. Kartenmappe. Format 36 × 48 *cm*. Ausgabe auf Büttenpapier **24 M. = 12 fl.** Ausgabe auf chinesischem Papier **36 M. = 18 fl.**

Die Gemäldesammlung
des Herrn
Johannes Wesselhoeft in Hamburg.

Mit Text von **Wilhelm Bode.**

Format 30 × 40 *cm*. Mit vielen Abbildungen im Text und 16 Kunstbeilagen in Radirungen nach Gemälden der Galerie. In elegantem Leinwandband **30 M. = 15 fl.**

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handschriften für die Graphischen Künste und die Chronik für vervielfältigende Kunst sind an den Schriftleiter Dr. Richard Greul, Wien, VI., Luftbadgasse 17, zu richten.

INHALT: Auszug aus dem Protokoll der Curatoren-Sitzung vom 9. November 1891. — Besprechungen und kurze Anzeigen: Stiefsny: Der Papstesel. — Lützow's Geschichte des deutschen Kupferstichs etc. — Thode, Nürnberger Malerschule. — Nachgelassene Schriften von Springer. — Hirth's Aufgaben der Kunstphysiologie. — Hottenroth's Trachtenwerk. — Eine Geschichte der Wandteppichfabriken. — Ad. Braun & Co. — Handzeichnungen alter Meister. — Stauffer-Ausstellung. — Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. — Burgen und Schlösser in Österreich. — Friedländer, Entgegnung.

Auszug aus dem Protokolle der Curatoren-Sitzung vom 9. November 1891.

Den Vorsitz führte in der Curatorensitzung vom 9. November Herr Nicolaus Dumba an Stelle Sr. Excellenz des Herrn Hugo Grafen Abensperg-Traun.

Nach Verlesung des Protokolles der Sitzung vom 22. April 1890 (siehe Chronik IV, S. 25) wurden die Herren Professor Wilhelm Hecht und Hans Grasberger zu Revisoren des neuen Protokolles wiedergewählt.

Seine Excellenz Herr Leopold Freiherr von Wiefer empfahl den Antrag des Verwaltungsrathes betreffend den **Ankauf** der im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinenden **„Zeitschrift für bildende Kunst“**.

Der motivirten Antragsanlage, welche zur Verlesung gelangte, ist das Folgende entnommen:

„Wenngleich die gegenwärtige Thätigkeit der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hinsichtlich der Gediegenheit und des künstlerischen Werthes ihrer Veröffentlichungen sich durchaus auf der Höhe früherer Bethätigung hält, so scheint es doch an der Zeit zu sein, durch ein außerordentliches Unternehmen neues Leben und neuen Schwung in die Thätigkeit der Gesellschaft zu bringen. Zu verschiedenen Malen sind von dem Verwaltungsrathe in dieser Richtung Vorschläge vorgebracht und besonders Versuche angestellt worden, die der Wiederbelebung des Galeriewerkes galten. Die letzteren führten nicht zu dem gewünschten Erfolge, im Gegentheil sah sich die Gesellschaft genöthigt, das Galeriewerk aus der Reihe periodischer Veröffentlichungen zu streichen, um es in zwangloser Weise fortzuführen. Ein Ersatz für diesen Ausfall in den Veröffentlichungen der Gesellschaft bietet sich nun dar in einer vortheilhaften Unternehmung, deren künstlerische Bedeutung durchaus der idealen Aufgabe der Gesellschaft, der Pflege vervielfältigender Kunst, entspricht.

Der Verleger E. A. Seemann in Leipzig theilte vor längerer Zeit der Gesellschaftsleitung mit, dass er gesonnen sei, die in seinem Verlage erscheinende „Zeitschrift für bildende Kunst“ zu verkaufen. Ein förmlicher Kaufantrag liegt jetzt dem Verwaltungsrathe vor. Wenn auch diese Zeitschrift unter der Ungunst derselben Concurrenzverhältnisse zu leiden hatte, denen die Thätigkeit der Gesellschaft begegnet ist, so gilt sie doch noch heute als ein kunstwissenschaftliches Organ von Bedeutung. Die Bedingungen, unter denen der Verleger entschlossen ist, seine Zeitschrift zu verkaufen, sind zudem so günstige, dass der Verwaltungsrath in seiner Sitzung vom 17. October 1891

den Befchlufs gefafst hat, mit dem Antrag auf Ankauf der Zeitfchrift an das Curatorium heranzutreten.

Die eingehende Discuffion, welche die Ankaufsfrage in der erwähnten Sitzung des Verwaltungsrathes fand, hat zunächft feftgeftellt, dafs die beabfichtigte neue Unternehmung den Beftrebungen und Aufgaben der Gefellfchaft, welche der Pflege vervielfältigender Kunft vornehmlich gelten, nicht zuwiderläuft. Die „Zeitfchrift für bildende Kunft" ift kein Unternehmen von blos literarifchem Belange. Von Anfang an hat fie fich der Pflege künftlerifcher Illuftration befleifsigt und in ihr ein höchft wirkfames Mittel ihrer Verbreitung gefunden. In der Hand der Gefellfchaft kann und foll diefer künftlerifchen Seite der Zeitfchrift eine erhöhte Aufmerkfamkeit gewidmet werden. Findet fie diefe und gelingt es, ihr wieder in der künftlerifchen und kunftwiffenfchaftlichen Welt die erfte Stelle unter den ähnlichen Unternehmungen einzuräumen, dann wird fie als ein Organ der Gefellfchaft wie keine andere ihrer derzeitigen Veröffentlichungen den Intereffen der Gefellfchaft in erfolgreichfter Weife dienen können.

Die Einwendung, ob es nicht gelänge, aus den „Graphifchen Künften" ein im Sinne der Zeitfchrift erweitertes Organ zu geftalten oder etwa die Zeitfchrift in den Rahmen der erweiterten „Graphifchen Künfte" einzuordnen, mufs von vornherein zurückgewiefen werden. Wie die „Graphifchen Künfte" gegenwärtig fich darftellen, als ein vornehmes Organ, dem die künftlerifche Ausftattung als höchfte Aufgabe gilt, könnten fie eine Änderung oder eine Anpaffung an die Bedürfniffe der Zeitfchrift nur zu ihrem Nachtheile erfahren. Ihr grofses Format, das allein eine künftlerifch bedeutfamere Illuftration ermöglicht, ihre Ausftattung mit zahlreichen Kupferdrucken (Stichen, Radirungen, Heliogravüren), deren forgfame Herftellung geraume Zeit erfordert, — diefe wefentlichen Bedingungen ihres Gedeihens machen die „Graphifchen Künfte" ungefchickt zu einer in kurzen Intervallen erfcheinenden Kunftzeitfchrift, welche neben der Befchäftigung mit der Kunft vergangener Zeiten nothwendig auch den fchnellwechfelnden Ereigniffen des modernen Kunftlebens zu folgen hat. Sonach müffen die „Graphifchen Künfte" in ihrer Eigenthümlichkeit erhalten bleiben, umfomehr, als fie feit dem Verzichte der Gefellfchaft auf eine periodifche Ausgabe ihres Galeriewerkes die vornehmfte Publication der Gefellfchaft bilden. Wir glauben fogar, dafs die Übernahme der Zeitfchrift in den Verlag der Gefellfchaft gerade den „Graphifchen Künften" zum Vortheil gereichen wird. Laufen beide Publicationen, die „Graphifchen Künfte" und die Zeitfchrift, nebeneinander unter einer den Redactionen Beider übergeordneten Leitung, dann wird es ein Leichtes fein, den Intereffenkreis eines jeden Blattes beftimmt abzugrenzen und darüber zu wachen, dafs ein jedes feine klar zu bezeichnenden Ziele verfolge. Durch die Ausfcheidung folchen Materiales aus den „Graphifchen Künften", das beffer in der Zeitfchrift verwerthet werden kann, befonders aber durch den Wegfall der „Chronik für vervielfältigende Kunft" — welche in dem Beiblatte der Zeitfchrift (der Kunftchronik) aufzugehen hätte — wird das Budget der „Graphifchen Künfte" namhaft entlaftet werden. Wir hoffen durch diefe Entlaftung der „Graphifchen Künfte" die Mittel zu gewinnen für die Befchaffung von Prämien, welche alljährlich an unfere Mitglieder vertheilt werden follen. Der Verwaltungsrath glaubt durch diefes Zurückgehen auf eine alte Gepflogenheit zu wiederholten Malen laut gewordenen Wünfchen älterer Mitglieder gerecht zu werden, ohne der Gefellfchaft felbft neue Opfer aufzuerlegen.

Somit bedeutet die Übernahme der zu vortheilhaften Bedingungen angebotenen „Zeitfchrift für bildende Kunft" nicht nur keine Beeinträchtigung der idealen Aufgaben, welche Gefellfchaft fich geftellt hat, fie ermöglicht ihr vielmehr eine ebenfo umfaffende wie ehrenvolle neue Bethätigung.

Der Verwaltungsrath ftellt daher den Antrag: „Das Curatorium wolle den in der Sitzung des Verwaltungsrathes vom 17. October 1891 befchloffenen Ankauf der im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erfcheinenden „Zeitfchrift für bildende Kunft" gutheifsen und den Verwaltungsrath ermächtigen, alle Schritte zur Übernahme und Fortführung der Zeitfchrift vorzunehmen."

Nach kurzer Discuffion, an der fich namentlich die Herren Nicolaus Dumba und Moriz Freiherr von Königswarter betheiligten, wurde diefer Antrag auf Ankauf der „Zeitfchrift für bildende Kunft" einftimmig angenommen. —

Der zweite Antrag betraf einen Zufatz zu den Statuten der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft auf Grund des Curatorenbefchlufses vom 24. Mai 1890 (fiehe Chronik, III, S. 49). Diefer Antrag beftimmte die Änderungen in der Erfcheinungsweife der Veröffentlichungen der Gefellfchaft in folgender Weife:

1. Von 1891 ab erfcheinen einzelne Blätter des Galeriewerkes ftatt in periodifcher Weife in zwanglofer Folge und gelangen nach von Fall zu Fall feftzufetzenden Preisbeftimmungen zur Ausgabe. Den Gründern der Gefellfchaft werden jeweilig zu beftimmende Vorkaufsvortheile eingeräumt.

2. Als aufserordentliche Veröffentlichung erfcheint ab October 1892 die **„Zeitfchrift für bildende Kunft"** im Verlage der Gefellfchaft. Sie erfcheint zwölfmal im Jahr, das Heft zu drei Bogen Text mit mindeftens zwei Kunftbeilagen.

Als Beiblatt der Zeitfchrift erfcheint die Kunftchronik 33 Mal im Jahre. Sie wird den Abnehmern der Zeitfchrift unentgeltlich geliefert. Für fich allein bezogen koftet fie fl. 3·60 = RM. 6.— Beide Blätter zufammen koften jährlich wie bislang fl. 15 = RM. 25.—. Für Liebhaber wird von der Zeitfchrift eine Luxusausgabe in einer im Handel auf 25 Exemplare befchränkten



Selbstbildnis des Rubens. Stich von Paulus Pontius. (Aus Rosenberg's Rubensstechern.)

Auflage veranstaltet. Sie kostet fl. 60 = RM. 100.— Gründer und Mitglieder haben das Vorkaufsrecht.

An Stelle der mit dem Jahre 1892 entfallenden „Chronik für vervielfältigende Kunst" erhalten die Abnehmer der „Graphischen Künste" alljährlich ein Kunstblatt oder ein eigens veranstaltetes illustrirtes Werk als Prämie.

Von Fall zu Fall erscheinende Mittheilungen der Gesellschaft werden den Abnehmern der Graphischen Künste und des Geschichtswerkes unentgeltlich geliefert.

Da diese die Erscheinungsweise der vermehrten Veröffentlichungen der Gesellschaft regelnden Bestimmungen keine Statutenänderung nothwendig machen, und die Gesellschaft nach Artikel 4, 3, letztes Alinea der Statuten hinsichtlich der Vermehrung ihres Verlags an keine Vorschrift gebunden ist, bestimmt das Curatorium mit Stimmeneinhelligkeit, von einem Statutenzusatz abzusehen und durch die Veröffentlichung in dieser Chronik, sowie durch Prospecte und Anzeigen die neue Publicationsordnung bekannt zu geben.

Besprechungen und kurze Anzeigen.

Der Papstesel. Ein Beitrag zur Cultur- und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters von Conrad Lange. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag, 1891. —

Naturgemäfs hat sich die Specialforschung über die Anfänge des deutschen Bilddrucks, wie sie in den jüngsten Jahren erst in regeren Fluss gerathen ist, am nachdrücklichsten auf das vergleichende Denkmälerstudium und die stilkritische Sichtung des stark angewachsenen Materials verlegt. Der Vorwurf der Einseitigkeit wird aber der mit so viel wissenschaftlicher Gründlichkeit angebauten Geschichte des ältesten Kupferstiches zumal nicht erspart bleiben, so lange sich diese darauf beschränkt, zu melden, wie und wo gestochen worden ist, allenfalls wer gestochen hat; der Zusammenhang mit dem Leben, der culturgeschichtliche Hintergrund, der ja gerade den Erzeugnissen der vervielfältigenden Künste, auch wo die artistische Leistung eine geringe, den Werth einer Zeiturkunde verleiht, wird erst aufgehellt, wenn wir auch näher zusehen, was gestochen wurde. Die vorliegende Monographie, angeregt durch die treffliche Schrift von Lehrs über Wenzel von Olmütz, beginnt das bisher Versäumte erfreulicher Weise nachzuholen, indem sie sich ausschliesslich mit dem Gegenstande eines der interessantesten Incunabeln nicht nur des deutschen Kupferstichs, sondern auch der deutschen Caricatur befasst und damit gleichzeitig ein noch ungeschriebenes Capitel der Sittengeschichte des Reformationsjahrhunderts aufrollt. Freilich nicht auf deutschem Boden, am allerwenigsten von dem geschäftsklugen Kirchendecorator M. Wolgemut, wie Thausing annahm, ist das groteske Zerrbild des Papstesels mit der Spottinschrift „Roma caput mundi" in die Welt gesetzt worden. Ein von Lange in den venezianischen Annalen des Malipiero entdeckter Gesandtenbericht, der durch die Erzählung in Lomazzo's Trattat über die Malerkunst bestätigt wird, läfst keinen Zweifel darüber bestehen, dafs im Januar 1496, nach Rücktritt der grofsen Tiber-Überschwemmung in Rom, der angebliche Fund eines derartigen Monstrums, dessen genaue Beschreibung curfirte, die Gemüther lebhaft bewegt und nachhaltiges Aufsehen in ganz Italien hervorgerufen hat. Zoologisch natürlich undenkbar, fällt das Fabelgeschöpf völlig in die Gattung phantastischer Missgeburten, die der mittelalterliche Aberglaube als drohende Wunderzeichen und göttliche Mahnungen zur Busse aufzufassen gewohnt war. So dürfte auch das vorauszusetzende italienische Original unseres Kupferstiches als einfache Illustration eines Tagesereignisses entstanden sein, in der man zunächst nur eine Anspielung auf die von Drangsalen aller Art heimgesuchte ewige Stadt und die schlimmen Zeitläufte überhaupt erblickte. Die päpstlichen Bauten im Hintergrunde des Blattes (Engelsburg, Torre di Nona) mögen alsdann der das sittenlose Regiment Alexanders VI. geisselnden Pasquillenliteratur jener Tage den willkommenen Anlafs gegeben haben, der Darstellung eine satirische Nebenbeziehung auf die weltlichen Bestrebungen des Borgia, des Zwingherrn Roms, unterzulegen — eine Deutung, welche das Gelegenheitsbild zu dem ältesten uns erhaltenen Pasquill künstlerischen Charakters stempelt. Dafs gleichwohl von einer antikirchlichen oder gar vorreformatorischen Tendenz der ursprünglichen Composition nicht die Rede sein kann, geht schlagend aus einer plastischen Copie des Papstesels an der von den Brüdern Rodari in den Jahren 1495—1497 fertiggestellten Porta della rana des Domes zu Como hervor, welche die Figur im Gegensinne zu dem Kupferstiche Wenzels, unter Hinweglassung der Hintergrundsarchitekturen, wiedergibt. Die offenbar beziehunglos unter die übrigen Zierfüllungen der Thürleibungen eingestreute Reliefnachbildung (11·5×16 Centimeter) — welche Referent, nebenbei bemerkt, bereits im Jahre 1887, also wohl vor Lange kennen gelernt, ohne die Beobachtung damals weiter verfolgen zu können — gestattet zugleich einen Rückschluss auf die aktuelle Beliebtheit des eselsköpfigen Ungethüms, das schwerlich blofs in einer Zeichnung, sondern wahrscheinlich in einem Stich oder einer Plaquette den Bildhauern vorgelegen haben wird. Hat doch Molinier, was Lange übersehen, in seinem Buche über die Plaquetten (Les bronzes de la Renaissance, Tome I, Introd., p. XXVIII sq.) für eine ganze Reihe decorativer Sculpturen der Porta della rana Plaquetten als unmittelbare Vorbilder nachgewiesen, von denen eine auch Altdorfer's Kupferstich, der Centaur, B. 37 zu Grunde liegt.[1] Eine oder die andere Reproduction des römischen Monstrums mag dann, durch Vermittelung italienischer Waldenser vielleicht, ihren Weg über die Alpen nach Mähren gefunden haben, wo eben in jenen Jahren 1491—1497, während der Sedisvacanz des Olmützer Bisthums, Sectenwesen und Ketzerthum stark überhand genommen hatten und besonders die böhmischen Brüdergemeinden, die „Picarden", allerorten grofsen Anhang besafsen. Nicht in dem damals noch recht conservativ gesinnten Herzen Deutschlands, wohl aber in den östlichen Nachbarländern des Reiches, dem eigentlichen Probirfelde der Reformation, wo die aus den Hussitenkriegen siegreich hervorgegangenen Religionsparteien die Ver-

[1] Vgl. „Chronik für vervielfältigende Kunst" III, Nr. 5, S. 36: Die Kleinmeister und die italienische Kunst. Wenn aber die nähere Angabe der betreffenden Plaquette im Berliner Museum unterblieb, so geschah dies keineswegs aus Unbekanntschaft mit derselben, wie M. Friedländer meint, der in seiner kürzlich erschienenen Monographie, A. Altdorfer, der Maler von Regensburg, S. 84, den Fund für sich in Anspruch nimmt, sondern weil die Aufzählung der übrigen Nachbildungen der von einer antiken Camee abgeleiteten Composition, die als mögliche Vorlagen gleichfalls zum Ausschlag kommen, aus räumlichen Rücksichten sich verbot. Aus dem nämlichen Grunde musste der Nachweis der Abhängigkeit einer Reihe Blätter Altdorfers von italienischen Niellen, die nicht blos „nach dem Eindruck der Stelle" angenommen worden war, wie Friedländer vermuthet, dem raisonnirenden Verzeichnis vorbehalten werden, welches in einer selbständigen Arbeit des Verfassers folgen wird.



Beweinung Christi Stich von P. Pontius nach Rubens.
(Aus Rosenberg's Rubensstechern.)

ſuche einer kirchlichen Neugeſtaltung unablässig fortſetzten, konnte um die Wende des Jahrhunderts die Oppoſition gegen das verderbte Papſtthum ſich in einer ſo beiſſenden Satire Luſt machen und Wencel von Olmütz es wagen, einen Nachſtich des ſtadtrömiſchen Pasquills unter ſeinem Firmenzeichen ausgehen zu laſſen. Kaum ſpäter als 1498 hat er das merkwürdige Pamphlet veröffentlicht, deſſen heutige Seltenheit ſich aus der immer ſchärferen Verfolgung der Ketzer ſeit Einführung der Inquiſition in Mähren im Jahre 1499 zur Genüge erklärt. Von einer gewiſſen Verbreitung desſelben um dieſe Zeit gibt indeſs eine Lange unbekannt gebliebene Wiederholung der Figur auf dem Intaglio eines gothiſchen Ringes Kunde, welcher, der Sammlung Tarnóczy in Budapeſt angehörig, auf der Wiener Goldſchmiedekunſtausſtellung im Jahre 1889 zu ſehen war (Kat. Nr. 1). Nach Deutſchland ſcheint der Papſteſel nicht vor dem Jahre 1522 und nur durch die perſönlichen Beziehungen Luthers zu den böhmiſchen Brüdern gelangt zu ſein. Der Reformator griff das Blatt als wirkſames Agitationsmittel auf und veranlaſste Melanchthon zu einer Erklärung der Darſtellung, die in einer Holzſchnittcopie zuſammen mit dem Freiberger Mönchskalb, deſſen Deutung Luther ſelbſt übernommen, 1523 in Wittenberg erſchien. (Eine von Lehrs und Lange nicht angeführte neuere Abbildung in J. Scheible's Schaltjahr, II, 355.) Die wiederholten Auflagen, welche die Schmähſchrift wohl weniger dem Texte als dem Bilde verdankte, bezeugen, wie ſehr die römiſche Miſsgeburt in ihrer antipapſtliſchen Faſſung die herrſchende Stimmung getroffen und dem deutſchen Volkswitze zugeſagt hat. Als eine der Lieblingsgrobheiten Luthers ging der Papſteſel in deſſen polemiſchen Sprachſchatz über, wird aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von der Gegenreformation gegen ihn ſelbſt ausgeſpielt und auf die Ketzerei der Evangeliſchen bezogen, um ſchlieſslich in einem franzöſiſchen Emblemenbuche des XVII. Jahrhunderts ſeine politiſch-ſatiriſche Spitze völlig zu verlieren und zu einem Symbol — man denke! — der „weiblichen Unbeſtändigkeit" herabzuſinken. — Dieſen Wanderungen und Wandlungen unſeres Wundergeſchöpfes, in denen ſich thatſächlich einige der wichtigſten Entwickelungsphaſen des groſsen Culturproceſſes zu Anfang der Neuzeit wiederſpiegeln, iſt Lange mit glücklichem Spürſinn nachgegangen und hat damit abermals bewieſen, daſs Cultur- und Kunſtgeſchichte einander erſprieſsliche Dienſte leiſten können, wo ſie ſich gegenſeitig verſtändnisvoll in die Hände arbeiten. Der Ertrag der Studie kommt freilich vorwiegend der erſteren zu Gute, denn das Wort vom „ariſtophaniſchen Jahrhundert", mit dem Gervinus die deutſche Dichtung des XVI. Jahrhunderts gekennzeichnet hat, findet nur ſehr bedingte Anwendung auf die ſatiriſchen Flugblätter der Reformationszeit. Trotzdem verdienten dieſelben ſchon des maſſenhaft erhaltenen Materiales wegen dringend einmal eine zuſammenhängende Behandlung, die freilich, um auch für den Kunſthiſtoriker ſich ergebnisreich zu geſtalten, auf einer weit umfaſſenderen und tieferen Kenntnis der Zeit und der Denkmäler beruhen müſste als Champfleury's dilettantiſche „Hiſtoire de la Caricature sous la Réforme et la Ligue." Der Hiſtoriograph des Papſteſels, der ſich auf dem Grenzgebiete von politiſcher, Kirchen-, Literatur- und Kunſtgeſchichte ſo mannigfach bewandert zeigt, wäre zur Löſung dieſer Aufgabe in erſter Linie berufen.

R. Stiaſſny.

Mit **C. von Lützows** Geſchichte des deutſchen Kupferſtiches und Holzſchnittes iſt die groſse G. Grote'ſche Geſchichte der deutſchen Kunſt abgeſchloſſen worden. Lützow's Werk gibt eine klar die Ergebniſſe der kunſthiſtoriſchen Forſchung zuſammenfaſſende Überſicht über die Entwicklung der vervielfältigenden Künſte in Deutſchland. Eine reiche und ſorgfältig ausgewählte Illuſtration dient dem Texte zu willkommener Erläuterung.

Das ſchwierige Gebiet controverſenreicher Einzelforſchung hat **Henry Thode** mit ſeinem Buche: Die Malerſchule in Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer betreten (Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M.); es iſt ein ſehr beachtenswerther Beitrag zur Geſchichte der älteren deutſchen Kunſt. Zahlreiche Illuſtrationen ſind dem Bande beigegeben.

Anton Springer's nachgelaſſenes Werk Albrecht Dürer iſt im Verlage von G. Grote in vornehmſter Ausſtattung erſchienen. In feſſelnder Darſtellung hat Springer die Ergebniſſe einer unausgeſetzten Beſchäftigung mit dem Groſsmeiſter deutſcher Kunſt niedergelegt und ein Werk nachgelaſſen, dem ein bevorzugter Platz in dem geiſtigen Haushalte jedes Gebildeten gebührt. Im ſelben Verlage ſind auch die Lebenserinnerungen Springer's (Aus meinem Leben) erſchienen. Dieſe Denkwürdigkeiten bieten nicht nur ein kunſtgeſchichtliches Intereſſe, ſie geben auch ein gut Stück Zeitgeſchichte und feſſeln durch die Lebendigkeit und Friſche der Erzählung. Als Beiträge erſcheinen zwei Aufſätze von Guſtav Freytag und Hubert Janitſchek.

Georg Hirth hat unter dem Titel Aufgaben der Kunſtphyſiologie (G. Hirth's Kunſtverlag, München) eine Art praktiſcher Äſthetik auf naturwiſſenſchaftlicher Grundlage erſcheinen laſſen und ſeine beſonders für die Reform unſeres Kunſtunterrichtes belangreichen Unternehmungen in allgemein anregender Weiſe vorgetragen.

F. Hottenroth's Werk: Die Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthſchaften der Völker alter und neuer Zeit (Stuttgart, Guſtav Weiſe) liegt in 20 Lieferungen nunmehr vollſtändig vor. Das reichhaltige Werk enthält auf 240 Farbendrucktafeln nicht weniger als 3133 ganze Coſtümfiguren und 4438 Abbildungen von Schmuckgegenſtänden, Geräthen und dergleichen. Der Text gibt in knappen Zügen eine vollſtändige Coſtümgeſchichte.

Eine Geſchichte der Wandteppichfabriken (Hautelisse-Manufacturen) des Wittelsbachiſchen Fürſtenhauſes in Baiern von **Manfred Mayer**, iſt in G. Hirth's Kunſtverlag in München und Leipzig ſoeben erſchienen. (Mit 21 Lichtdrucktafeln.) — Angeregt durch die Werke von Eugène Müntz verſucht der Verfaſſer in dieſer Arbeit die Geſchichte des Kunſthandwerkes der Wandteppichverfertigung in Bayern vorzuführen. Den erſten und einleitenden Abſchnitt hat er der Geſchichte der Wandteppichverfertigung überhaupt gewidmet und in ihm die Theilnahme der romaniſchen, wie der germaniſchen Völker an dieſem Zweige des Kunſthandwerkes in Kürze geſchildert. Im zweiten Abſchnitt berührt der Verfaſſer die Thätigkeit der bayeriſchen Klöſter und der Reichsſtädte Regensburg und Nürnberg auf dieſem Gebiete, im dritten verbreitet er ſich über die Wandteppichfabriken des kunſtſinnigen Pfalzgrafen Otto Heinrich von Neuburg, ſowie des Kurfürſten Friedrich III. von der Pfalz und ſeiner Söhne zu Frankenthal. Im vierten Abſchnitt zeigt er, wie die Wittelsbacher ſchon frühzeitig auch dieſem Kunſthandwerke eine Stätte in ihrer Herzogsſtadt München bereiteten, führt an der Hand archivaliſcher Belege die Schickſale der von Maximilian I. gegründeten Fabrik vor (1604—1615) und erläutert deren Erzeugniſſe. Zumeiſt nach Cartons von Peter Candid entworfen, werden dieſelben noch gegenwärtig theilweiſe in der königlichen Reſidenz, theilweiſe im königlichen Nationalmuſeum verwahrt. Der fünfte Abſchnitt behandelt die zweite Wandteppichfabrik zu München von ihrer Gründung durch Kurfürſt Max Emanuel (1718) bis zum Ende ihrer Wirkſamkeit (1810). Cartons von Fiſcher, Winter, Wink und anderen wurden unter Santigny's und Chedoville's Leitung auf dem Webſtuhle wiedergegeben. Die Fabrik gehörte zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Ihr vorzüglichſtes Erzeugnis iſt die herrliche Serie der Jahreszeiten (Tafel 16 mit 19). Der beigegebene Excurs beſpricht die Wandteppichfabrik der Fürſtbiſchöfe von Würzburg (1730 bis 1749). Zahlreiche Anmerkungen theilen die Belege zum Texte mit; in den Beilagen ſind die wichtigeren Actenſtücke veröffentlicht. Das archivaliſche Material wurde zumeiſt den Kreisarchiven zu München und Würzburg entnommen.

Ad. Braun & Co. in Dornach haben die Veröffentlichung der Gemäldegalerie im Palazzo Pitti zu Florenz begonnen. Die Kohlendrucke, welche uns nach einigen Hauptwerken der berühmten Gemäldeſammlung vorliegen, ſind auſserordentliche Leiſtungen photographiſcher Aufnahme und Drucktechnik, ſie ſind durchaus vorzüglich und ſchlieſsen jeden Wunſch nach irgend einem anderen Verfahren künſtleriſcher oder chemotechniſcher Reproduction aus. Wie bei den anderen Galeriepublicationen



Die Transfiguration von Raffael gestochen von F. J. Jordan.
(Aus der Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart, II. Band: der Kupferstich.)

von Braun & Co. erscheint auch bei dieser ein begleitender Text, der von einem der besten Kenner italienischer Kunst, von **Adolfo Venturi**, herrührt und den manche feine kritische Bemerkung auszeichnet.

Die Veröffentlichung von **Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichcabinet zu München**, herausgegeben von **Wilhelm Schmidt** ist um eine neue, die siebente Lieferung vermehrt worden. Wie bekannt erscheinen die Reproductionen in unveränderlichen Phototypien, welche die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedrich Bruckmann) in mustergiltiger Weise herstellt. In der vorliegenden Lieferung sind unter Anderen vertreten: Holbein der Ältere, Hans Burgkmaier, Amberger, Neufchâtel, Rubens, Aalbert Cuyp, Huysum, Masaccio, Ghirlandajo, Gozzoli, Montagna, Bugiardini, Soglioni, Andrea del Sarto und Poussin.

Anlässlich der Ausstellung der Werke von **Karl Stauffer-Bern** in der königlichen National-Galerie zu Berlin ist ein Katalog der Werke des Künstlers mit einer lesenswerthen Einleitung von Professor **von Donop** (Berlin, E. S. Mittler & Sohn) erschienen.

Aus „**Der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien**" liegt eine Auswahl von 120 der hervorragendsten Gemälde alter Meister in Heliogravüren von **J. Löwy** mit einem erläuternden Text von **Eduard Ritter von Engerth** vor. Damit ist das grosse Werk abgeschlossen. Im VI. Hefte der Graphischen Künste 1891 ist eingehend von dem dankenswerthen Unternehmen die Rede.

Im Kunstverlage von V. A. Heck in Wien erscheinen zwei neue Werke: **Das k. k. Hofoperntheater in Wien** in Lichtdrucken von **Max Jaffé** und in Heliogravüren nach Naturaufnahmen von **Otto Schmidt**: **Burgen und Schlösser in Österreich**. Beide verdienstvolle Werke werden lieferungsweise ausgegeben. Dem zweiten Werke ist ein erläuternder Text von **Julius Meurer** beigegeben.

Entgegnung. Das 8. Heft der „Chronik für vervielfältigende Kunst" (Seite 56 bis 58) brachte von Wilhelm Schmidt eine Besprechung meiner Monographie „Albrecht Altdorfer".

Die Vorwürfe persönlicher Natur, die diese Besprechung enthält, weise ich zurück. Schmidt wirft mir vor, ich hätte seinen Altdorfer-Artikel (in Meyer's Künstlerlexikon) „in ungerechtester Weise behandelt". Worin die Ungerechtigkeit besteht, klärt er mit keinem weiteren Worte auf, so dass ich mich gegen die Anklage auch nicht vertheidigen kann. Bei einer Anzahl von Gemälden habe ich eine abweichende Meinung derjenigen des Lexikon-Artikels entgegengestellt; dass darin die Ungerechtigkeit gefunden wurde, kann ich um so weniger annehmen, als Schmidt jetzt explicite oder implicite in beinahe allen betreffenden Fragen mir Recht gibt.

Den Antheil des Referenten an der Altdorfer-Forschung zu verkleinern, lag mir fern. Wenn ich unerwähnt liess, dass Schmidt seine Meinung in Betreff des Regensburger Altares geändert habe, so war das nicht „wider allen literarischen Comment", sondern ein Übersehen der betreffenden Notiz in der Kunstchronik.

Was den Rehlinger-Altar betrifft, so habe ich mich desselben Versehens **nicht** schuldig gemacht, das der Referent mir vorwirft, vielmehr weist mein Satz: „Schmidt war schon **vorher** . . ." (p. 132) auf den Antheil des Forschers an der Klärung der Frage hin.

Der folgende Absatz der Besprechung enthält ebenfalls einen Irrthum. Mit dem von Waagen angeblich gesehenen „A" war für mich der „Apt" **nicht** fertig, er war kaum angefangen, wie meine hypothetischen Andeutungen (p. 90, 171) lehren.

Die p. 40 meiner Schrift citirten Gemälde des evangelischen Krankenhauses wurden mir als „Altdorfer" gezeigt — was Schmidt bestreitet; mir wurde mitgetheilt, dass sie unter dem Namen des Künstlers im Inventar der Anstalt geführt würden.

Dass ich in Hinsicht der Zeichnung bei Lanna wahrheitsgemäss und ohne eine Folgerung zu ziehen den Umstand mittheilte, dass Schmidt auf der Photographie des Münchener Kupferstichcabinets das Blatt als „Huber" bezeichnet hätte, ist nicht „eigenthümlich". Ansichten, die man geheim halten will, schreibt man nicht da auf, wo sie jedermann liest. Als ich den Vermerk auf dem Rücken der Copie Savery's mittheilte, ging ich ebenfalls von der Meinung aus, dass in öffentlichen Sammlungen derartige Bemerkungen zur Kenntnissnahme der Besucher gemacht würden. Ich musste auf die Notiz hinweisen, wollte ich nicht ohne Recht eine Art von Entdeckung mir zutheilen. Den Autor der Notiz nannte ich nicht, weil ich ihn nicht kannte. Mich nach ihm zu erkundigen, lag kein Grund vor, da die Angabe in ihrer unbestreitbaren Selbstverständlichkeit der Vertretung durch einen bestimmten Forscher nicht bedurfte. Dagegen lag bei der „Huber"-Notiz die Nothwendigkeit vor, mit der Zutheilung auch den Urheber derselben zu nennen. Deshalb erkundigte ich mich nach ihm. Die Absicht zu polemisiren lag mir zur Zeit ganz fern, da mir die Zutheilung des Blattes an Huber richtig schien. Gesetzt, ich selbst hätte die Zeichnung als „Huber" bezeichnet, ohne den Vermerk des Referenten zu beachten, mit Recht könnte er mir jetzt den Vorwurf machen, ich hätte seinen Antheil an der Forschung verschleiert. War aber jene Meinungsäusserung auf der Photographie zu beachten, von dem, der zu derselben Ansicht kam, so musste sie auch **der** beachten, der zu einer anderen Meinung gelangte.

In der Kunstchronik hatte Schmidt einmal bemerkt, er habe noch weitere Holzschnitte Lemberger's und ein Bild in Schleissheim gefunden, das viele Verwandtschaft mit seiner Manier habe. Auch heute — wie in meiner Schrift — kann ich den Sinn dieser Worte im Zusammenhang der betreffenden Stelle nicht anders verstehen, als dass Schmidt jenes Bild „**vermuthungsweise**" für ein Werk Lemberger's hielt; da ich die Verwandtschaft der Manier nicht fand, fügte ich hinzu: „ohne zureichende Gründe". Schmidt nennt meine Wiedergabe seiner Auffassung eine „Verdrehung", theilt aber nicht mit, welchen **anderen** Sinn seine Worte gehabt hätten.

Ich begnüge mich mit dem gegebenen Nachweis, dass meine Schrift in keinem Punkte von den persönlichen Vorwürfen Schmidt's getroffen wird, dass ich also nicht schuldig bin an der Nervosität, mit der der Berichterstatter mein Buch gelesen hat — einer Nervosität, die scheinbar auch sein sachliches Urtheil über meine Arbeit beeinflusst hat.

10. November 1891. **Max Friedländer.**



Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Briefe und Handfchriften für die Graphifchen Künfte und die Chronik für vervielfältigende Kunft find an den Schriftleiter Dr. Richard Graul, Wien, VI., Luftbadgaffe 17, zu richten.

ZUM BESCHLUSS.

Der Ankauf der Zeitfchrift für bildende Kunft, von dem in dem Bericht über die Curatorenfitzung vom 9. November 1891 die Rede gewefen ift (fiehe Chronik IV, 10, S. 67 ff.), hat den Wegfall diefer Chronik für vervielfältigende Kunft aus der Reihe der periodifchen Veröffentlichungen unferer Gefellfchaft nach fich gezogen. Mit diefer Doppelnummer hört die Chronik für vervielfältigende Kunft auf. Da die Zeitfchrift bereits im October 1892 im Verlage der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft fortfahren wird zu erfcheinen, ift es unthunlich, bis zu diefer Frift einen fünften Jahrgang unferer Chronik herauszugeben. Von Fall zu Fall erfcheinende Mittheilungen der Gefellfchaft werden daher die Mitglieder unferer Gefellfchaft, die Abnehmer des Gefchichtswerkes und der Graphifchen Künfte, von der Thätigkeit der Gefellfchaft unterrichten.

Von October 1892 ab wird die mit der Zeitfchrift für bildende Kunft verbundene Kunftchronik den Haupttheil der Aufgabe erfüllen, den unfere Chronik fich geftellt hatte. Gröfsere Auffätze aus dem Gebiete vervielfältigender Kunft werden in der Zeitfchrift felbft Aufnahme finden. In der reorganifirten Zeitfchrift für bildende Kunft wird allezeit dem weiten Gebiete vervielfältigender Kunft und Technik ein hinreichender, auch den Fachmann befriedigender Raum eingerichtet werden. Indem die Redaction ihren Mitarbeitern für ihre Thätigkeit während vier Jahren Dank fagt, gibt fie fich der Hoffnung hin, dafs diefelben fernerhin ihre gefchätzte Antheilnahme der Zeitfchrift für bildende Kunft und ihrem Beiblatt zuwenden werden.

Im December 1891. **Dr. Richard Graul.**



JULES JACQUEMART.

(AUS DER VERVIELFÄLTIGENDEN KUNST DER GEGENWART, III. BAND.)

Das eigentliche Talent des Radirers befteht darin, ohne Anftrengung transponiren zu können, feine Lesart mit den Originalen in Einklang zu bringen und fich der Art und Weife der darzuftellenden Werke unterzuordnen. Während Bracquemond im Ganzen etwas frei, aber doch gewiffenhaft geht, ift Jules Jacquemart aber ganz in feinen Meiftern auf und ftellt fie genau fo dar, wie fie es felbft gewünfcht hätten. Eine feiner erften grofsen Arbeiten war eine Sammlung von Radirungen, die im Jahre 1872 unter dem Titel „Metropolitan museum of art" veröffentlicht wurde, und welche die hervorragendften Bilder des New-Yorker Mufeums enthielt. Der Contraft zwifchen den einzelnen Werken war enorm: einerfeits ein vorzüglicher Cranach, ein Frauenporträt, deffen zartefte Details mit wundervoller Genauigkeit ausgeführt find — eines jener Bilder, das die alleräufserfte Feinheit in der Behandlung beanfprucht; dann kräftige, farbige Bilder von Hals, wie in einem Gufs gegoffen; ein prächtiger Antonio Moro, mit einer Fülle von Nebengegenftänden von fchönfter Wirkung; und dicht daneben — wie um den darftellenden Künftler irre zu führen — ein Greuze, eine nachläffige, charakterlofe, nichtsfagende Arbeit. Diefe Aufgabe fchien die Kräfte eines Einzelnen weit zu überfteigen, man hätte glauben follen, dafs folch' entgegengefetzte Elemente einer ganzen Reihe verfchiedener Talente bedurft hätten — und dennoch war Jacquemart allein im Stande, fie alle zu bewältigen. Bald ftudirt er Perle für Perle und Blatt für Blatt das koftbare Gewand der von Cranach gemalten Frau, vertieft fich in die wundervollen Fleifchtöne und bringt felbft die Zeichnung der Damaftftoffe, den fchillernden Glanz der Gefchmeide in glücklicher Weife zur Darftellung; bald läfst er feinem Werkzeuge freien Spielraum und bearbeitet ein Bild von Hals, und zwar jenen luftigen Lebemann, welchen die Kataloge irrthümlich „L'homme qui rit" nennen. Ebenfo demüthig, andachtsvoll und ängftlich wie der Künftler bei feiner Darftellung des Cranach'fchen Bildes ift, ebenfo übermüthig und kühn wird er jetzt bei Hals. Das fkizzenartig und in grofsen Zügen wiedergegebene rothbackige Geficht des Trinkers erfcheint in feiner ganzen gutmüthigen, trivialen Schönheit. Anders verhält es fich bei Antonio Moro. Wird das mit köftlichen Schönheitsmitteln verzierte Antlitz nicht bei dem Übergang von der Malerei zur Radirung leiden? Wird die Ausführung der Details nicht dem Gefammteindrucke fchaden? Die ein wenig gefchraubte und traurige Haltung der Tochter Heinrich's II. hätte fich verändern können und damit wäre auch der ganze vornehme düftere Charakter, den ihr der Maler gegeben hatte, verloren gegangen. Jacquemart überwindet diefe Schwierigkeiten. Inmitten der verblüffenden Maffe von Diamanten, unter der Fülle von Brocat- und Seidenftoffen, bleibt das Antlitz fo wie es der Meifter gewollt hat, die Hauptpartie, das beleuchtete Motiv des Bildes. Es ift fchwer zu fagen, welche gefchickten Combinationen und genialen Erfindungen Jacquemart zu diefem Refultat führten. Taufend zur rechten Zeit angewandte Kleinigkeiten, tiefe Schnitte, kaum warnehmbare Linien, körnige Schraffirungen, leuchtende Punktirungen, alle Mittel helfen zum gemeinfamen Ziel, das fie fofort, fobald die Ätzfäure in Wirkfamkeit tritt, erreichen, ohne dafs eine weitere Nachhilfe nöthig gewefen wäre. Hier tritt wirklich Genialität zu Tage, denn was der Künftler hier vollbracht hat, war niemals früher verfucht worden und ward auch fpäter nicht wieder erreicht. Wenn einzelne eifrige Verehrer das Verfahren Bracquemond's imitiren wollten, fo ift es doch Niemanden in den Sinn gekommen, die Methode Jacquemart's zu copiren, gerade fo wie auch Gaillard keine Schüler hat. Beide verbanden tiefe Ideen mit wundervollem Augenmafse, mit einem bedeutenden Anfchauungsvermögen und grofser Leichtigkeit des Ausdrucks — ein bei der Radirung feltener Fall.

Jacquemart fühlte fich unwiderftehlich zu den Niederländern, diefen „inimitables diseurs de riens" hingezogen und vertiefte fich vollftändig in ihre realiftifchen Compofitionen, deren Hauptreiz in der ebenfo discreten, wie philofophifchen Auffaffung befteht. Das früher in der Double'fchen Sammlung befindliche Gemälde van der Meer's „Le soldat et la fille", ein nicht fehr bedeutendes und für keinen befonderen Zweck gemaltes Bild, gab ihm das Motiv zu einer prachtvollen und leuchtenden Radirung, voll Geift und Frifche. Der im Vordergrunde befindliche, dunkel gehaltene Soldat ift bedeutend wirkungsvoller als das Mädchen mit der weifsen Haube, das fich hell von der grauen Mauer abhebt. Heutigen Tages unternehmen unfere geringften Aquafortiften die Löfung folch' fchwieriger Aufgaben, allein der Erfolg lehrt nur zu oft, dafs fie ihr Können überfchätzt haben. Jacquemart machte fich der Reihe nach an Oftade, Cuyp, van de Cappelle, Fyt, Simon de Vos und van Goyen und ftets glücken feine Arbeiten. Folgerichtig gelangte er fchliefslich zu Meiffonier, der der Tendenz nach ja auch ein Holländer, im Ausdruck aber echt franzöfifch ift. Seine Radirung „Le Liseur" athmet diefelbe behagliche Ruhe wie das Originalbild, die Vertheilung des zerftreuten

Lichtes, von welchem das andachtsvolle Geficht des Gelehrten getroffen wird, zeugt von erftaunlicher Gefchicklichkeit. Diefe Arbeit ift das Ideal der Vollendung und auch Bracquemond hat fie, trotz feiner Fähigkeit, mit feiner „Rixe" nicht erreicht. Gibt es denn gar nichts, das Jacquemart nicht bewältigen könnte? Es exiftirt ein leicht entworfenes Aquarell von Meiffonier, dem officiellen Maler des franzöfifchen Kaiferreiches, das die Huldigung der Bevölkerung Lothringens vor der Kaiferin Eugenie darftellt. Eine Anzahl von taufend mikrofkopifchen Geftalten bewegt fich im vollften Sonnenlicht, eingehüllt in den grauen Dunft eines Sommertages. Hie und da wird ein Winkel der Scenerie von einem energifchen Pinfelftrich mehr betont, aber im ganzen vermengen fich die Farben und verfchmelzen ineinander. Der müfste nicht recht bei Troft fein, der die Wiedergabe eines folchen Stückes verfucht!

Jacquemart hat diefes Wagnis unternommen, er, der damals (1867) faft noch ein Anfänger war! Er richtet vor Allem fein Augenmerk auf die Gefammtwirkung, den allgemeinen Eindruck, zeichnet die Gruppen in grofsen Zügen, präcifirt ohne Übereilung, übergeht taufend Dinge und wird doch Allem gerecht und erzielt als Refultat ein lebendiges, lichtvolles Bild, wie es auch den Beften nicht beffer gelungen wäre.

Am Ende feiner Laufbahn angelangt, wollte er noch den Kupferftechern ein entfcheidendes Werk gegenüberftellen, eine Radirung nach einem italienifchen Meifter. Für diefen endgiltigen Verfuch wählte er die „Gioconda" von Lionardo, ein Bild, welches fo oft verpfufcht und fo felten gut geftochen worden ift. Leider gab er, der fo gefchickt in der Behandlung der Niederländer war, in diefem Falle die wundervollen Rundungen des Gefichtes nicht gut wieder. Er fah fich gezwungen, die Manier des Kupferftiches anzunehmen, die Linien, mangels befferer Mittel, auf den Wangen zu kreuzen und förderte fo nur eine mittelmäfsige, kaum gefärbte Arbeit zu Tage, welche den dasfelbe Thema behandelnden Kupferftichen entfchieden nachfteht.

Henri Bouchot.



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST IN WIEN

UNTER DEM

HÖCHSTEN PROTECTORATE SEINER K. UND K. HOHEIT DES DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN

ERZHERZOGS CARL LUDWIG.

Gründer:

Seine Majestät Kaiser **Franz Joseph I.**
Ihre Majestät Kaiserin **Elisabeth.**
Ihre k. und k. Hoheit Kronprinzessin-Wittwe Erzherzogin **Stephanie.**
Seine k. und k. Hoheit Erzherzog **Albrecht.**
Seine k. und k. Hoheit Erzherzog **Leopold.**
Seine k. und k. Hoheit Erzherzog **Ludwig Victor.**
Ihre k. und k. Hoheit Erzherzogin **Clotilde.**
Seine Majestät **Wilhelm II.**, Kaiser von **Deutschland.**
Seine Majestät König **Albert von Sachsen.**
Seine Majestät König **Carol I.** von **Rumänien.**
Ihre Majestät Königin **Olga von Württemberg.**
Ihre Majestät Königin **Emma der Niederlande.**
Seine kön. Hoheit Grofsherzog **Friedrich Franz III.** von **Mecklenburg-Schwerin.**
Seine kön. Hoheit Prinz **Philipp** von **Sachsen - Coburg-Gotha.**
Seine kön. Hoheit Prinz **Ferdinand** von **Sachsen-Coburg-Gotha.**
Seine Hoheit Herzog **Friedrich** von **Anhalt.**
Seine Durchlaucht **Johann** Fürst **Liechtenstein**, Wien.
Seine Durchlaucht **Richard** Fürst **Metternich**, Wien.
Ihre Durchlaucht Fürstin **Elise Salm-Reifferscheid**, Wien.
Seine Durchlaucht Fürst **Schwarzenberg**, Wien.
Die k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien.
Die kön. Akademie der Künste, Berlin.
Herr E. Arnhold, Berlin.
„ G. Arnhold, Dresden.
„ Max Arnhold, Dresden.
„ Hugo Ascher, Berlin.
„ Ed. Ascherson, London.
„ Rud. Barth, Aachen.
„ W. Boschan, kais. Rath, Wien.
„ Alb. Brückmann, Hamburg.
„ Carl Graf Chotek, Grofspriesen.
„ Albert Cohn, Berlin.
Die Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos-Aires.
Herr Fr. Dahmen, Aachen.
„ Dr. Alois Egger Ritt. v. Möllwald, Reg. Rath, Wien.
„ Landrath Dr. H. Elbertzhagen, Gerdauen.
„ Dr. C. Geitner, Commerzienrath, Schneeberg i. S.
Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens.
Herr H. Goldstein, Ödenburg.
„ Dr. med. v. Guérard, Elberfeld.
„ Peter Halm, München.
„ Dr. Heller, Frankfurt a. M.
„ Jos. Herrmann, Fabrikant, Wien.
„ Dr. med. Herxheimer, Frankfurt a. M.
„ L. H. Hetjens, Aachen.
„ A. Huschke, Weimar.
„ Dr. F. Imhoof-Blumer, Winterthur.
„ Hermann Jacoby, Berlin.
„ Professor Louis Jacoby, Berlin.
„ Rodolphe Kann, Paris.
„ Kierski, Rechtsanwalt, Koeslin.
„ Moriz Freiherr v. Königswarter, Wien.
Die Kunsthalle, Hamburg.
Frl. Clara Lachmann, München.
Herr Carl Graf Lanckoroński, Wien.
„ Adalbert Ritter v. Lanna, Prag.
„ Dr. phil. G. Lewinsohn, Berlin.
„ Leopold v. Lieben, Wien.
„ Dr. Liebmann, Landrichter, Frankfurt a. M.
Herr Dr. Ad. List, Magdeburg.
Frau Generalconsul Mankiewitz, Dresden.
Herr Hugo Marx, Gaden.
„ Dr. H. H. Meier, Bremen.
„ Julius Model, Berlin.
„ E. Muhr, Oppeln.
„ O. Münsterberg, Detmold.
„ Dr. G. Pietschker, Potsdam.
„ Jul. Richter, Hamburg.
„ Baron Alphonse de Rothschild, Paris.
„ „ S. A. v. Rothschild, Wien.
„ M. v. Sager, München.
„ F. Schirnboeck, Buenos-Aires.
„ Dr. Martin Schubart, Dresden.
„ R. Schuster, Berlin.
Frau Reg. Rath Schwabach, Köln.
Herr Ch. Sedelmeyer, Paris.
„ Hermann Segnitz, Bremen.
„ R. v. Seutter, Deli auf Sumatra
„ C. Siegle, Stuttgart.

Herr Arnold Siemens, Berlin.
„ Dr. v. Stremayr, Excellenz, Wien.
„ Ed. Thum, Dülken.
„ Zdenko Graf v. Thun-Hohenftein, Prag.
„ Dr. Jofef Tragy, Prag.

Herr Otto Wefendonck, Berlin.
„ J. Weffelhoeft, Hamburg.
„ Leopold Freiherr v. Wiefer, Excellenz, Wien.
„ A. Woworsky, Berlin.
„ V. Zuckerkandl, Gleiwitz.

Gewählte Curatoren:

Herr Hugo Graf **Abensperg-Traun**, Excellenz, Oberftjägermeifter Seiner Majeftät des Kaifers, *Obmann*.

Herr Rudolf Alt, Maler.
„ Joh. Aug. Graf Breunner-Enkevoirth, k. k. Oberft-Erblandkämmerer.
„ Johann Ritter v. Chlumecky, Excellenz.
„ Nic. Dumba, Herrenhausmitglied.
„ A. Eifenmenger, Profeffor.
„ Eduard Ritter v. Engerth, k. k. Hofrath, Profeffor.
„ Dr. Richard Faber.
„ H. Gold, Rechnungsrath.
„ Hans Grasberger.
„ Chriftian Griepenkerl, Profeffor.
Sr. Excellenz Fr. Johann Graf Harrach.
Herr Wilhelm Hecht, Profeffor.
„ Dr. Auguft Heymann.
„ Jofef Hoffmann.
„ Ernft Graf Hoyos-Sprinzenftein, Excellenz.
„ A. v. Kalmár, Linienfchiffs-Capitän.
„ Franz Kornheisl, fürfterzb. Conf.-Rath, Domherr.
„ K. Kundmann, Profeffor.
„ Quirin Ritter v. Leitner, k. k. Hofrath.
„ Eduard v. Lichtenfels, Profeffor.

Herr Dr. Carl v. Lützow, Profeffor.
„ Wilhelm Mayer, Vorftand der Banknotenfabrikation der Öfterreichifch-ungarifchen Bank.
„ H. O. Miethke.
„ George Niemann, Profeffor.
„ J. L. Raab, Profeffor, München.
„ G. Ráth, Hofrath und Senatspräfident, Budapeft.
„ W. Roefe, Profeffor, Berlin.
„ Dr. Max Roofes, Confervator des Mufeum Plantin-Moretus, Antwerpen.
„ Auguft Schäffer.
„ Rudolf Schiffner.
„ Jofef Schönbrunner, Galerie-Infpector.
„ Dr. R. Schwingenfchlögl.
„ Johannes Sonnenleiter, Profeffor.
„ Ferdinand Graf Trauttmansdorff-Weinsberg, Excellenz, k. k. Oberftkämmerer.
„ J. M. Trenkwald, Profeffor.
„ William Unger, Profeffor.
„ Victor Graf Wimpffen, k. k. Hofrath.
„ Ottomar Volkmer, Regierungsrath.
„ Dr. Carl Zeller, Sectionsrath.
„ Edmund Graf Zichy, Excellenz.
„ Kafpar Ritter v. Zumbufch, Profeffor.

Curatoren-Wahl-Commiffion:

Herr Nicolaus Dumba. | Herr Leopold v. Lieben. | Herr Leopold Freih. v. Wiefer, Excellenz.

Verwaltungsrath:

Herr Leopold Freiherr v. Wiefer, Excellenz, *Obmann*.

Herr A. Eifenmenger, Profeffor.
„ Hans Grasberger.
„ Wilhelm Hecht, Profeffor.
„ Dr. Auguft Heymann, *Schriftführer*.

Herr George Niemann, Profeffor.
„ Dr. R. Schwingenfchlögl.
„ Johannes Sonnenleiter, Profeffor.
„ Victor Graf Wimpffen, Hofrath.

Redaction:

Herr Dr. Richard Graul. | Herr Dr. C. v. Lützow, Profeffor.

Secretär der Gefellfchaft:
Herr Dr. Richard Graul.

Gefchäftsführer der Gefellfchaft:
Herr Richard Pauluffen.

Veröffentlichungen der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft.

Im December gelangt zur Ausgabe:

Album-Heft 1891. Preis 5 fl. = 10 RM. — Mit fechs Radirungen, und zwar:

„Am Eichenwalde." Von Heinrich Deiters. Radirung von *W. Hecht.*

„Im Walde von Prerow." Von Louis Douzette. Radirung von *A. Döring.*

„Unvergefslich." Von R. Konopa. Radirung von *A. Kaifer.*

„In den Dünen." Von M. Liebermann. Radirung von *W. Unger.*

„Hanffpinnerinnen." Von M. Liebermann. Radirung von *A. Krüger.*

Porträt William Unger. Von H. Temple. Radirung von *W. Unger.*

Die Gründer der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft, welche die „**Graphifchen Künfte**" beziehen, erhalten folgende fechzehn Kunftblätter des XIV. Jahrganges in Vor-der-Schrift-Drucken im Galerieformat geliefert:

„Bildnis einer jungen Frau." Von Rembrandt. Radirung von *Doris Raab.*

„Diana und Edymion." Von Govert Flinck. Radirung von *Wilhelm Hecht.*

„Sieg und Tod des Decius." Von Rubens. Radirung von *William Unger.*

„Im Walde von Prerow." — „Mondnacht am See." Von Louis Douzette. Radirungen von *A. Döring.*

„Dorfstrasse bei Prerow bei Regenwetter." Von Louis Douzette. Heliogravure von *R. Paulussen.*

Bildnis eines Bildhauers. Von Giovanni Battista Moroni. Stich von *J. Lindner.*

Aus den Decorationen der Sorbonne. Von Puvis de Chavannes. Holzfchnitt aus dem *Xylographischen Inftitute der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.*

„Unvergefslich." Von Rudolph Konopa. Radirung von *A. Kaifer.*

„Hof eines italienifchen Palaftes." (Warfchau). — Motiv aus dem „Dogenpalafte zu Venedig." Von Bernardo Bellotto. Radirungen von *L. Schultz.*

„Der Fuchs im Bau." Von Jean-Baptifte Oudry. Radirung von *W. Krauskopf.*

„Einfame Stromlandfchaft." Von Cornelius Hendrick Vroom. — „Die Düne." Von Felix Wouwerman. Radirungen von *W. Krauskopf.*

William Unger. Von H. M. Temple. Radirung von *William Unger.*

„Am Eichenwalde." Von Heinrich Deiters. Radirung von *Wilhelm Hecht.*

Moriz von Schwind. Die Kreuzwegftationen in Reichenhall.

Vierzehn heliographifche Reproductionen nach den Zeichnungen des Künftlers. Mit Text von Lucas Ritter von Führich. Format 36 × 48 Cm. In Leinwandmappe. Ausgabe auf Büttenpapier 20 Mk. = 10 fl. ö. W. Ausgabe auf chinefifchem Papier 24 Mk. = 12 fl. ö. W.

Soeben erfchienen in unferem Verlage:

Canon, „Die Loge Johannis." (Original in der kaiferlichen Gemäldefammlung zu Wien.) Linienftich von *G. Frank.* — Bildfläche 53 Cm. Höhe, 45 Cm. Breite. Cartongröfse 75 : 105 Cm. — Preife: Remarquedrucke 50 fl. = 100 RM.; Epreuve d'artiste 36 fl. 50 kr. = 75 Rm.; Avant la lettre 25 fl. = 50 RM.; Drucke mit der Schrift, China 15 fl. = 30 RM.; Drucke mit der Schrift, weifs 10 fl. = 20 RM.

Amateur-Kunft. 37 Photogravüren nach Naturaufnahmen aus der unter dem hohen Protectorate Ihrer kaiferlichen Hoheit der Frau Erzherzogin Maria Therefia veranftalteten Internationalen Ausftellung künftlerifcher Photographien zu Wien 1891. — Photogravüren von *R. Paulussen* in Wien. — Text: Künftlerifcher Theil von Jacob Ritter v. Falke. Technifcher Theil von Dr. Jofef Maria Eder. — Format 36 × 48 Cm. In eleganter Mappe. — Preis: I. Luxus-Ausgabe auf japanifchem Papier 30 fl. ö. W. = 60 RM.; II. Ausgabe auf chinefifchem Papier 20 fl. ö. W. = 40 RM.

Das Werk enthält auf 30 Tafeln folgende 37 Bilder:

1. *Ihre kaiferliche Hoheit Frau Erzherzogin MARIA THERESIA:* Studie aus Venedig.
*2. *F. Boiffonas* in Genf: „Eccogia."
*3. *A. Burchett* in London: Ein Ritter.
4. *a) Mrs S. Francis Clarke* in Louth: „Holzfammlerin. *b) Mr. S. Francis Clarke* in Louth: „Eine Frage."
*5. *Adam Difton* in Leven Five: Reliquien.
6. *a) John C. Douglas* in München: „Münchner Kindl." **b) Charles Scolik* in Wien: „Schöne Niederländerin."
7. *A. Einsle* in Wien: „Am Gartenzaun."
8. *C. Greger* in London: *a)* „Ebbe." *b)* „Grand Junction Canal."
9. *L. Keufters* in Antwerpen: Zwei Landfchaftsftudien.
10. *P. Lange* in Liverpool: „Rauhfroft."
11. K. k. *Lehr- und Verfuchsanftalt* für Photographie und Reproductionsverfahren in Wien: Porträtftudie.
12. *A.* Baron *Liebig* in Wien: „Am alten Canal.

13. *A. Mazourine* in Moskau: *a)* „Die Wäfcherin.“ *b)* „Im Winter.“
*14. *M. Nähr* in Wien: „Waldinneres.“
15. Gräf. *Loredana da Porto-Bonin* in Vicenza: „Religionsftunde.“
*16. *Ralph W. Robinfon* in Redhill: „Sweet Springtime.“
17. *A. Freiherr v. Rothschild* in Wien: *a)* „Waidhof'ner Ninetta.“ *b)* „Waidhof'ner Ninetta.“
18. *N. Freiherr v. Rothschild* in Wien: „Kinderjause.“
19. Derfelbe: „Der Dürrenfee mit dem Monte Criftallo.“
20. *A. Ruffo Prince de la Scaletta* in Rom: Porträtftudie.
*21. *Lyd Sawyer* in Newcaftle: „In Erwartung des Dampfbootes.“
22. *G. Schultz* in St. Petersburg: „Winterlandfchaft.“
*23. *Ch. Scolik* in Wien: „Der alte Politiker.“
*24. *E. Spencer* in New Southgate: „Unfer Dorf.“
25. *C. Srna* in Wien: „Verlaffen.“
26. Dr. *J. Strakofch* in Hohenau: „Die Bärentreiber.“
27. Derfelbe: „Viehweide.“
28. *L. Sufanka* in Wien: „Wehr im Byftrathal.“
29. Derfelbe: *a)* „Das alte Binderhaus in Perchtoldsdorf.“ *b)* „Das rothe Thor in Spitz.“
*30. *F. H. Worsley-Benifon* in Chepstow: „Brandung am Felfenriff.“

Text-Illuftration: *A. R. Dreffer* in Bexley Heath: „Corbière-Klippen im Sturm.“

Die mit * verfehenen Bilder find Aufnahmen von Fachphotographen.

Diefes vornehm ausgeftattete Prachtwerk empfiehlt fich als gefchmackvolle Weihnachtsgabe für Amateurphotographen und Künftler. Es enthält eine Auswahl der beften Naturaufnahmen, welche in diefem Frühjahr auf der epochemachenden Ausftellung künftlerifcher Photographien in Wien vertreten waren. Vorzüglich find namentlich die landfchaftlichen Aufnahmen; fie bieten Motive, wie fie der Künftler fich nicht beffer wünfchen mag. Einem gröfseren Publicum werden die Genrefcenen und Figurenaufnahmen zufagen; auch unter diefen Blättern ift des Anziehenden und Gefälligen die Menge.

Der Text zu diefem Album zerfällt in zwei Theile. In dem einen Theil behandelt Hofrath *Jacob Ritter von Falke*, Director des öfterreichifchen Mufeums für Kunft und Induftrie, den künftlerifchen Werth der reproducirten Bilder und befpricht im Allgemeinen das künftlerifche Ergebnis der Wiener Ausftellung. Technifche Erläuterungen bringt der zweite Theil, welchen eine Autorität auf dem Gebiete der photographifchen Technik, *Dr. Eder*, verfafst hat.

Das Gefchichtswerk. Mit der Ausgabe der Doppellieferung XX und XXI wurde der zweite Band der „Vervielfältigenden Kunft der Gegenwart“ (Der Kupferftich) abgefchloffen. Diefer von Profeffor Dr. Carl von Lützow redigirte Band enthält 56 Kunftbeilagen aufser Text und 65 Abbildungen im Text. Die Bearbeitung des Textes rührt her von C. von Lützow (Einleitung), Henri Bouchot (Frankreich), Richard Muther (Deutfchland), Henri Hymans (Belgien), C. Ed. Taurel (Holland), Alfredo Melani (Italien), J. E. Weffely (Spanien, Portugal und England), Sigurd Müller (Dänemark), L. Dietrichfon (Schweden und Norwegen), J. Norden (Rufsland). Der Band koftet 27 fl. 50 kr. = 55 RM., auf japanifchem Papier 82 fl. 50 kr. = 165 RM.

Schriftleiter Dr. Richard Graul. — Verantwortlicher Herausgeber H. Grasberger. — Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.
Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



